Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissen...

Max Dessoir



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

II. BAND ∘ I. HEFT



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1907

Die Zeitschrift erscheint in Heften von acht bis zehn Druckbogen, wovon je vier einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt.

INHALT

Des zweiten Bandes **zweites Heft,** das im Frühling des Jahres 1907 erscheinen soll, wird folgende Abhandlungen enthalten:

Prof. Anna Tumarkin, Ästhetisches Ideal und ethische Norm.
Dr. Kasimir Wize, Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache.
Prof. Jonas Cohn, Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache.
Prof. Karl Borinski, Dante und Michelangelos »Jüngstes Gericht«.
Dr. Gustav Münzel, Das Problem der dritten Dimension in der Kunst.
Dr. Richard Baerwald, Zur Psychologie des Komischen.
Besprechungen.
Schriftenverzeichnis für 1906. Zweite Hälfte.

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Prof. MAX DESSOIR, Berlin W., Goltzstraße 31, zu richten; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

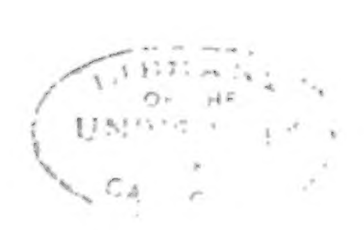
HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

ZWEITER BAND





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1907

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des II. Bandes.

Abhandlungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1906.

I.

Psychologische und normative Ästhetik.

Von

Jakob Segal.

1.

I. Jede Wissenschaft muß ihr eigenes Gebiet haben, um existieren zu können. Dieses Gebiet muß von den anderen deutlich abgegrenzt sein, sei es durch das Ziel, das die Existenzberechtigung des zu untersuchenden Gebietes bildet, sei es durch einen neuen, eigentümlichen Gesichtspunkt, der durchgeführt werden soll, sei es endlich durch die spezifischen, nur dem zu untersuchenden Gebiete eigenen, inhaltlichen Merkmale. Wenn man nach dem Gebiete der Ästhetik fragt, so bildet diese letzte Tatsache, nämlich die Existenz besonderer Inhalte, welche von den anderen deutlich unterschieden sind, die Rechtfertigung der Ästhetik als einer besonderen Wissenschaft. Denn für einen jeden Menschen ist der wesentliche Unterschied zwischen der gewöhnlichen, täglichen Wirklichkeit und der Welt des Ästhetischen unmittelbar gegeben. Mag die genaue Angabe der unterscheidenden Merkmale einem »naiven« Menschen große Schwierigkeiten bereiten, der Unterschied ist doch von vornherein in dem Erlebnis gegeben, er wird »gefühlt«. In dieser Beziehung muß man zugeben, daß die Welt sich in zwei ungleiche Teile zerlegen läßt — auf der einen Seite stehen die verschiedensten Gegenstände und Ereignisse, die fast nichts miteinander gemeinsam haben, wie z. B. das Ausüben einer Berufsarbeit, das sittliche Handeln u. s. w., auf der anderen das Ästhetische. Jene sind durch die Tatsache verbunden, daß sie alle der Welt der »realen«, täglichen Wirklichkeit angehören. Wenn unsere Überlegung richtig ist, dann muß die Ästhetik als eine besondere Wissenschaft anerkannt werden und das »Schöne« muß ihren Gegenstand bilden. Damit ist aber noch wenig gesagt. Das Schöne kann von verschiedenen Seiten betrachtet werden. In der Kunst ist das Schöne immer ein Erzeugnis menschlicher Intelligenz und künstlerischen Schaffensdranges, und anderseits ist es der Gegenstand unseres Genusses, unserer ästhetischen Betrachtung.

II. Was gehört nun dem eigentlichen Gebiet der Ästhetik an? Das

Schöne als Gegenstand unseres Genusses oder auch noch die Zergliederung der künstlerischen Produktivität? In unserer Betrachtung war die Antwort zum Teil schon enthalten. Wir sagten, daß die Ästhetik durch ihr spezifisches Gebiet inhaltlich umgrenzt sei. Nur dieser Gesichtspunkt darf für uns maßgebend sein bei der Bestimmung des Bereiches unserer Wissenschaft, wenn die Bestimmung logisch und einheitlich sein soll. Der empirische, der reale Künstler steht für den naiv genießenden Menschen außerhalb seines Interesses; ihn interessiert nur das Kunstwerk, das auf ihn ästhetisch wirkt und das er wertet. Die Persönlichkeit des Künstlers dagegen ist im besten Falle insofern vorhanden, als sie im Kunstwerk selbst zum Ausdruck kommt. Sie ist dann aber eine ideale Persönlichkeit, die aus dem Kunstwerk herauskonstruiert oder herausgefühlt wird, und sie besitzt nur die im Kunstwerk unmittelbar gegebenen Eigenschaften. Der empirische, der wirklich existierende Künstler ist von diesem Gesichtspunkt etwas sozusagen Zufälliges und existiert nicht für den Genießenden.

Ferner müssen wir uns die Frage vorlegen, ob sich etwa das Schaffen eines Kunstwerkes durch irgendwelche inhaltlichen Merkmale von den anderen produktiven Tätigkeiten unterscheidet, oder ob der Unterschied bloß in der Verschiedenheit der Ziele und Ergebnisse besteht. Obwohl die Psychologie des wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffens und Erfindens sich noch in den Anfängen befindet, so dürfen wir doch so viel sagen, daß sie zwar nicht identisch, jedoch psychologisch miteinander sehr verwandt sind: die wesentlichen Bestimmungen für das eine gelten auch für das andere. Beide Betätigungen bilden ein Kapitel der allgemeinen Psychologie.

Somit haben wir das Arbeitsfeld der Ästhetik begrenzt, indem wir die Analyse des künstlerischen Schaffens aus ihrem Bereiche entfernt haben. Der Zusammenhang der Analyse des künstlerischen Schaffens mit der Ästhetik kann danach nur ein rein äußerlicher sein, — in der Persönlichkeit des Ästhetikers begründet, der sich für beide Seiten des Ästhetischen, für seine Erzeugung und für seine Wirkung gleichmäßig interessieren mag; in dem Begriff der Ästhetik als einer Wissenschaft von besonderen Inhalten liegt der Zusammenhang nicht begründet.

III. Ins Gebiet der Ästhetik gehören also nur das Erzeugnis des künstlerischen Schaffens einerseits und die Naturschönheit anderseits, oder das Kunstschöne und das Naturschöne. Aber auch damit ist das Arbeitsfeld noch nicht hinlänglich bezeichnet. Denn das Schöne läßt sich von verschiedenen Seiten betrachten. Wir können das Schöne von der Seite des Objekts (des Kunstwerks) und des Subjekts (des genießenden Individuums) betrachten. Welches Verfahren soll die Ästhetik vorziehen? Die Entscheidung dieser Frage folgt nicht aus

dem Begriff der Ästhetik oder des Schönen; um sie zu beantworten, müssen wir nach einem anderen Kriterium suchen. Wir finden es in dem für jede Wissenschaft bedeutsamen Gesichtspunkt des Nutzens, der Zweckmäßigkeit. Die Ästhetik soll an die Analyse des Schönen von der Seite herantreten, die für das letzte Ziel aller Wissenschaft, nämlich für die Erklärung, am zweckmäßigsten erscheint. Die Ergebnisse entscheiden über den Wert der beiden Gesichtspunkte. Wenn wir von dieser Voraussetzung aus die Frage lösen wollen, müssen wir gestehen, daß nach den Lehren der Geschichte die objektive Analyse der Kunstwerke für das Ziel der Ästhetik sehr wenig verspricht. Wird nun dadurch die objektive Ästhetik beschränkt oder ganz aufgehoben? Diese Frage können wir erst in Betracht ziehen, wenn wir die Aufgabe der Ästhetik besprochen haben. Hier aber läßt sich eine andere Überlegung anstellen. Das Schöne ist in erster Linie ein Erlebnis, und die hauptsächlichen Bedingungen für das Zustandekommen des ästhetischen Genusses müssen wir auf der subjektiven Seite suchen. Schon aus der täglichen Erfahrung wissen wir, daß oft ein und dasselbe Kunstwerk verschieden auf verschiedene Menschen wirkt; wo der eine ergriffen wird, da sieht der andere bloß einen Marmorblock. Objektiv sehen beide das Gleiche: die Sinneswahrnehmungen weichen vermutlich nicht wesentlich voneinander ab. Die äußere Ursache ist in beiden Fällen die gleiche, und wenn die Wirkung verschieden ausfällt, so muß es an dem Subjekte liegen. Alle Schönheit wird durch das genießende Individuum zu dem gemacht, was sie ist. Mit anderen Worten: das Bewußtsein ist der Ort, wo die ästhetischen Prozesse sich abspielen. Dann weiter: wir bemerken oft eine Inkongruenz zwischen dem, was uns der schöne Gegenstand bietet, und dem, was wir erleben. Oft kann uns ein kleines lyrisches Gedicht oder ein Musikstück oder eine Landschaft in einen Seelenzustand versetzen, der mit dem objektiv Gegebenen nicht gleichwertig ist, so z. B. bei der bloß andeutenden Lyrik. In solchen Fällen wird deutlich, daß der Anteil der Persönlichkeit und die Verarbeitung von ihrer Seite die Hauptsache bildet. Schon diese Tatsache allein ist ein genügender Grund, um die subjektive Ästhetik, d. h. die psychologische einer jeden anderen vorzuziehen.

IV. Welche Aufgabe hat nun eine solche psychologische Ästhetik? Ihre erste Aufgabe muß die der Psychologie sein. Sie muß den ästhetischen Zustand genau beschreiben und ihn in seine Bestandteile zerlegen. Das scheint sehr klar und selbstverständlich. Und doch hat kürzlich ein Ästhetiker dies in Frage gestellt. Jonas Cohn bestreitet in seiner »Allgemeinen Ästhetik«, daß die ästhetischen Zustände als solche sich psychologisch von den außerästhetischen unterscheiden.

Nach seiner Ansicht hat die Psychologie als solche mit der Ästhetik überhaupt nichts zu tun, weil der Begriff »schön« kein psychologischer Begriff sei: er lasse sich nicht rein psychologisch bestimmen. Cohn sagt: »Der Gefühlsverlauf ist in beiden Fällen (d. h. im ästhetischen und außerästhetischen Zustande) ähnlich, die Verhältnisse der Assoziation, das Einwirken der Gewöhnung, die Bedeutung der Aufmerksamkeit bieten verwandte Bilder. Und in der Tat würde die Psychologie ebensowenig ein ästhetisches wie ein ethisches Gebiet kennen, wenn ihr diese Unterscheidungen nicht von anderswoher gegeben wären.« (A. a. O. S. 9.) Verhält es sich wirklich so? Im Gegenteil, der ästhetische Zustand unterscheidet sich psychologisch von einem jeden außerästhetischen Zustande, der Verlauf der Assoziation und der Gefühlsverlauf bieten keineswegs bloß verwandte Bilder; und daß die Inhalte in dem ästhetischen Verhalten andere sind, lehrt uns unmittelbar jeder ästhetische Eindruck. Diese Unterschiede sind uns nicht, wie Cohn behauptet, anderswoher gegeben, denn sie sind eine unmittelbare psychologische Tatsache; sie werden im naiven Bewußtsein vorgefunden und nicht erst von der Transzendentalphilosophie auf Grund des ihnen angeblich anhaftenden Forderungscharakters abgeleitet[1]). Gewiß müssen diese beiden Reihen von Erlebnissen (die ästhetischen und die außerästhetischen) nach den allgemeinen psychologischen Gesetzen zu stande kommen, aber die Identität der psychologischen Gesetze in beiden Fällen beweist keineswegs die Identität der Vorgänge und der Inhalte, die von jenen Gesetzen beherrscht sind. Wir dürfen nie vergessen, daß alle Unterschiede im Seelenleben auf Unterschiede in der Anzahl, Verbindung, Gruppierung und Verschmelzung der psychischen Elemente zurückzuführen sind. Diese Gruppierung, Verbindung und Verschmelzung ist im ästhetischen Erleben eine andere, obwohl die Gesetze dieselben bleiben. Daraus folgt, daß jene beiden Arten der Erlebnisse sich psychologisch unterscheiden und als unterschieden in der inneren Erfahrung unmittelbar gegeben sind.

V. Wenn dies sich so verhält, dann könnte man zu der Ansicht neigen, das nächste Ziel der psychologischen Ästhetik müsse eine sofort erfolgende Aufstellung der spezifischen Merkmale sein, die das Ästhetische von dem Nichtästhetischen trennen. Damit wäre die Hauptaufgabe der psychologischen Ästhetik erledigt. Weshalb zuvor pein-

[1]) Auch Cohns eigene Bestimmungen sind rein psychologischer Natur. Daß der ästhetische Inhalt Anschauung ist, und daß er einen rein intensiven Wert darstellt, läßt sich nur auf Grund der psychologischen Analyse feststellen. Auch das Merkmal, welches das Ästhetische von dem Angenehmen unterscheidet, läßt sich auf rein psychologischem Wege gewinnen. Vgl. meine »Beiträge zur experimentellen Ästhetik« (Archiv für die ges. Psychologie Bd. VII, S. 70—71).

lich genau den ganzen ästhetischen Zustand beschreiben? Es ist doch klar, daß nicht alle Elemente eines solchen Zustandes eine spezifisch ästhetische Bedeutung haben, sondern bloß manche von ihnen, während andere auch in den nichtästhetischen Zuständen vorkommen. In der Tat ist dieser Weg von manchen modernen Ästhetikern beschritten worden: erwähnt seien die Illusionsästhetik, die Theorie des Spieles, des Scheines u. s. w. Der Fehler aller dieser Theorien besteht darin, daß sie das wesentlichste Merkmal des Schönen aufzeigen wollen, ohne vorher eine ins Detail gehende psychologische Analyse des ästhetischen Zustandes vorgenommen zu haben. Denn die Urheber solcher Theorien sind der Meinung, daß sich das ästhetische Verhalten nur durch ein Merkmal von einem jeden anderen Verhalten unterscheide. Und die noch keineswegs vergessenen Traditionen der Vermögenspsychologie fördern ein solches Verfahren.

Stellen wir uns für einen Augenblick vor, daß das Verhältnis des Ästhetischen zu dem Außerästhetischen ein völlig anderes als in Wirklichkeit sei, daß das Ästhetische zum täglichen Leben geworden sei und das tägliche Leben eben den Gegenstand bilde, der im Unterschiede vom ästhetischen Verhalten untersucht werden muß. Nehmen wir ferner an, daß der Psychologe, um festzustellen, was den ganzen Reichtum unseres Lebens ausmacht, sofort, ohne eine Analyse dieses Lebens vorzunehmen, ein einziges Merkmal finden will, das dieses reiche und mannigfaltige Leben eindeutig bestimmen soll. Der, dem der Weg der mühevollen und detaillierten Analyse in der gegenwärtigen Psychologie nicht unbekannt ist, wird keinen Augenblick zweifeln, wie ein solches Verfahren zu beurteilen ist. So aber wird von vielen modernen Ästhetikern gehandelt, die »psychologische« Ästhetik treiben. Wenn wir dagegen einsehen, daß die Unterschiede im Seelenleben nicht in dem Auftreten neuer Vermögen oder Kräfte bestehen, dann müssen wir auf schnelles Finden einer differentia specifica verzichten und zuerst eine eingehende psychologische Analyse aller am ästhetischen Zustande beteiligten Faktoren vornehmen, um zu erforschen, ob nicht vielleicht der Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Verhalten eben auf der verschiedenen Gruppierung der Elemente beruht. So ist es z. B. höchst wahrscheinlich, daß die Aufmerksamkeit dem ästhetischen Genuß ein besonderes Gepräge gibt. Und doch bildet die Aufmerksamkeit einen Faktor, der sich an vielen anderen psychischen Erlebnissen beteiligt! Dieses Beispiel zeigt uns zur Genüge, daß die psychologische Analyse nicht vorzeitig verlassen werden darf.

VI. Ist eine solche Analyse vollzogen, dann entsteht für die psychologische Ästhetik eine zweite Aufgabe, nämlich die des Vergleichs

zwischen den beiden Zuständen und die daraus folgende Aufstellung der Faktoren, die den Unterschied zwischen den beiden Arten des Verhaltens ausmachen. Der Unterschied kann, wie oben ausgeführt, auf dem Zusammensein mehrerer und verschiedener Elemente beruhen, denen an sich noch keineswegs spezifische ästhetische Eigenschaften anzuhaften brauchen. Nur eine vorhergehende Analyse vermag uns die Bürgschaft zu geben, daß möglichst alle Faktoren des ästhetischen Verhaltens berücksichtigt worden sind und daß die Resultate dieser Analyse sich im Einklang mit der Psychologie befinden.

VII. Ist eine Zusammenfassung der Resultate, die sich aus dem Vergleich der beiden Verhaltungsweisen ergeben haben, die Aufstellung also der das Ästhetische bedingenden Faktoren vollzogen, dann entsteht für die psychologische Ästhetik eine dritte Aufgabe. Wir müssen uns nämlich fragen, wodurch diese Unterschiede bedingt sind. Auch diese Frage — das sei ausdrücklich bemerkt — ist eine rein psychologische Frage. Wir wissen aus der Psychologie, daß die Ursachen dieser Unterschiede auf zweierlei Gebieten zu suchen sind. Das erste, worauf sich unsere Aufmerksamkeit richtet, sind die äußeren Reize, die man für das Zustandekommen der Veränderung verantwortlich zu machen sucht. Gelingt uns die Erklärung der beobachteten Unterschiede durch Veränderung der äußeren Reize nicht, dann erklären wir sie aus einer Veränderung im Innenleben. Das ist ein Verfahren, das in der Psychologie überall üblich ist. Ist die Ästhetik eine psychologische Wissenschaft, so muß dasselbe Verfahren in ihr angewandt werden. In diesem Teile widmet die Ästhetik die größere Aufmerksamkeit der Beschaffenheit äußerer Reize, denn die Aufsuchung innerer Ursachen für den Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Verhalten ist schon durch die oben bestimmten Aufgaben zum großen Teil erledigt. Aus der voraussetzungslosen Analyse des ästhetischen Zustandes ergibt sich nämlich die Aufstellung der inneren Ursachen, die das Spezifische des ästhetischen Verhaltens bilden, von selbst. Aber ein Teil dieser Faktoren ist wieder von der Beschaffenheit der objektiven Reize bedingt. So ergibt sich ungezwungen die Analyse der Reize, durch welche der ästhetische Zustand bestimmt wird. Und zwar muß sie in der Weise erfolgen, daß man die Reize, welche den ästhetischen Zustand einleiten, in ihrem Verhältnis zu den Reizen des gewöhnlichen Lebens untersucht. Auf diese Weise gelangen wir zur Erkenntnis der Beziehungen zwischen den subjektiven Zuständen und ihren objektiven Bedingungen. Ohne den Weg der Psychologie verlassen zu haben, gelangen wir zur Kenntnis dessen, was die objektive Ästhetik erreichen wollte, aber nicht erreichen konnte.

VIII. Die Tatsache, daß die objektive Ästhetik, wie sie z. B. von

Gottfried Semper vertreten war [1]), durch ihre vergleichend objektive Methode eigentlich zu keinen Resultaten führte, liegt darin begründet, daß sie eben ohne Fühlung mit der Psychologie war. Semper wollte durch gewisse objektive Gesichtspunkte zum Verständnis der ästhetischen Tatsachen gelangen. Solche Gesichtspunkte waren für ihn z. B. Betrachtung des Kunstwerkes vom Gesichtspunkte des Materials, aus dem es gemacht ist, oder des Zweckes, den es erfüllen soll, und dergleichen mehr.

Diese Betrachtungsweise war willkürlich, und die Prinzipien, welche sie aufstellte, schwebten in der Luft. Denn das Hauptziel der Ästhetik ist: alles das zu erklären, was mit dem ästhetischen Genuß in Verbindung steht; sie hat das zu berücksichtigen, was den ästhetischen Genuß bedingt und ihn zu stande bringt. Nun wissen wir, daß nicht alle Prinzipien und Gesichtspunkte, unter welchen das Kunstwerk objektiv betrachtet werden kann, für das ästhetische Verhalten von Wert sind. So kann ich das Kunstwerk als Kaufware abschätzen, oder nach seinem Nutzen überhaupt, oder vom Standpunkte der Naturwissenschaft u. s. w. Der Umstand indessen, daß eine Statue so oder so viel gekostet hat, oder daß die Farben, mit denen das Bild gemalt ist, aus diesen oder jenen chemischen Bestandteilen bestehen, hat mit dem ästhetischen Genuß schlechterdings nichts zu tun. Allgemein gesprochen: von allen möglichen objektiven Gesichtspunkten, unter welchen das Kunstwerk betrachtet werden kann, ist nur einer oder jedenfalls nur eine geringe Anzahl für die Ästhetik von Bedeutung, und wir haben keine Richtschnur, die uns auf den fruchtbarsten Gesichtspunkt hinwiese. Wir sind auf planlose Versuche angewiesen, bis wir rein zufällig, vielleicht am Ende, auf das ästhetische Prinzip stoßen. Daß das aber sehr selten vorkommt, das hat uns Semper selber am besten gezeigt. Denn alle seine Prinzipien, wie Zweck, Bearbeitung, Material, haben für die Ästhetik nicht die Bedeutung, die er ihnen zugeschrieben hat. Es mag manchmal wirklich das Zweckmäßige mit dem Ästhetischen zusammentreffen, aber wie vieles Zweckmäßige ist unästhetisch und wie vieles Ästhetische unzweckmäßig! Eine solche objektive Analyse steht immer vor der Gefahr, etwas rein Zufälliges und Nebensächliches für die Hauptsache und Ursache des Schönen zu erklären. Und wo Semper das Richtige getroffen hat, wie z. B. beim Material, da ist seine Betrachtung eigentlich psychologisch. Denn daß nicht jedes Material für eine gewisse Art von Kunstwerken sich eignet, ist nur durch ein rein unmittelbares, also psychisches Erlebnis gegeben. Wir fühlen uns

---

[1]) Vgl. Albert Fischer, Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers und die moderne psychologische Ästhetik. Archiv für die ges. Psychologie Bd. II.

in jedes Material anders ein, in Erz anders als in Marmor, und deshalb ist es nicht gleichgültig, in welchem Material der Bildhauer seine Statuen bildet. Diese Erkenntnis erlangen wir aber nicht aus der objektiven Betrachtung des Materials, sondern aus unserer inneren Erfahrung. Wenn wir von der subjektiven Seite her an das Kunstwerk herantreten, dann bildet das bereits oben (vgl. V, VI) zergliederte Erlebnis den Leitfaden, an dem wir die Teilursache zu der Teilwirkung finden können. In dem anderen Falle haben wir die Auswahl unter einer Anzahl verschiedenster möglicher Ursachen, und wir sollen aus einer von ihnen die Wirkung, die wir noch nicht analysiert haben, erklären. Ein solcher Weg kann uns nur zufällig zum Ziele führen, während die Analyse von der subjektiven Seite her viel sicherer und zweckmäßiger ist. Deshalb ist die Ansicht von Fischer, der neuerdings die Sempersche Ästhetik aufrecht zu erhalten suchte, daß das vergleichend-objektive Verfahren eine Ergänzung des psychologischen bilde, methodologisch unbegründet. Denn eine konsequent durchgeführte psychologische Ästhetik führt uns zur Erkenntnis der Abhängigkeit des subjektiven Erlebnisses von den objektiven Tatbeständen viel schneller, ohne weite Umwege und planloses Suchen. Fischer sagt aber ferner, Sempers Methode habe einen heuristischen Wert, es könnten durch sie mögliche ästhetische Prinzipien aufgefunden werden, welche die psychologische Analyse vielleicht niemals finden würde. Dazu müssen wir bemerken, daß die psychologische Analyse überhaupt nur solche Prinzipien zu finden hat, die im Bewußtsein nachweisbar sind. Der Standpunkt der Ästhetik wie der Psychologie muß ein streng »konszientialistischer« sein. Prinzipien, welche wirken, die aber die Psychologie niemals finden könnte, sind eben für die Psychologie keine Prinzipien. Angenommen jedoch, wir hätten nach der objektiven Methode gewisse Prinzipien aufgestellt, die die psychologische Analyse niemals finden würde, wo haben wir dann eine Sicherheit dafür, daß ein solches Prinzip eben ein ästhetisches ist und nicht ein außerästhetisches? Wie ist hier eine Verifizierung möglich, wenn uns die Wirkungen der angeblichen ästhetischen Prinzipien gar nicht im Bewußtsein gegeben sind? Auf alle diese Fragen kann uns die objektiv-vergleichende Methode keine Antwort in Aussicht stellen. Die psychologische Ästhetik dagegen gibt uns auch auf dem objektiven Gebiete die Sicherheit, daß die Analyse zum Ziele führen wird [1].

IX. Mit der soeben genannten Aufgabe der Ästhetik hängt eine

[1]) Neuerdings hat Meumann eine Begründung der objektiv-vergleichenden Methode versucht. Wir gehen hier auf seine Abhandlung nicht ein, weil sie geschrieben wurde, als die vorliegende Arbeit bereits druckfertig war. Aus dem gleichen Grunde konnte Dessoirs Behandlung der Fragen nicht berücksichtigt werden.

weitere und letzte Aufgabe eng zusammen. Vorhin war unser Ausgangspunkt die Tatsache, daß das ästhetische Gebiet überhaupt sich von dem außerästhetischen wesentlich unterscheidet. Ebenso unmittelbar ist uns ein anderer Unterschied gegeben, nämlich der der ästhetischen Sondergebiete. Die Gesichtspunkte der Analyse kreuzen sich hier. Es handelt sich einerseits um die Unterschiede der sogenannten Modifikationen des Ästhetischen, wie das Erhabene, das Tragische, das Schöne im engeren Sinne u. s. w., und anderseits um die Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten, also zwischen Malerei, Musik, Poesie u. s. w. Damit sind wir in dem Gebiet der speziellen Ästhetik angelangt. Sie untersucht die Eigenschaften der ästhetischen Modifikationen und der Künste in ihrem Verhältnis zu den äußeren Ursachen.

Wie verhält sich die spezielle Ästhetik zu der allgemeinen? Diese scheint uns im Vergleich mit jener mehr formal zu sein. Denn sie untersucht, entsprechend der allgemeinen Psychologie, die beim ästhetischen Genuß beteiligten psychischen Prozesse lediglich auf ihren Zusammenhang und ihren Verlauf; ihre Inhalte charakterisiert sie nur insofern, als sie nicht über den Rahmen der allgemeinen Analyse hinausgehen, d. h. also insofern sie allen ästhetischen Erlebnissen gemeinsam sind. Die Aufgabe der speziellen Ästhetik beginnt da, wo die der allgemeinen aufhört. Die beiden Disziplinen verhalten sich zueinander wie die allgemeine Psychologie zur Individualpsychologie. Die erstere achtet nur auf die allen Inhalten gemeinsamen Prozesse, sie berücksichtigt dagegen die besonderen Inhalte der Vorstellungen nicht; ob bei dem einen Individuum öfter die Gesichts-, bei dem anderen dagegen die Gehörsvorstellungen reproduziert werden, geht die allgemeine Psychologie wenig an; denn der Verlauf der Reproduktion der Vorstellungen im allgemeinen ist überall derselbe. Mit der Differenzierung des Vorstellungsverlaufs aber beschäftigt sich die Individualpsychologie: sie unterscheidet verschiedene Vorstellungstypen. Im Vergleich also mit der allgemeinen Psychologie ist sie speziell. Genau so untersucht die allgemeine Ästhetik den Verlauf der Prozesse im allgemeinen, die spezielle dagegen mehr die speziellen Verbindungen der Elemente, die, obwohl den allgemeinen Prozessen unterworfen, durch ihren verschiedenen Inhalt und verschiedene Gefühlsbetonung die Unterschiede innerhalb der ästhetischen Sphäre selbst bedingen. Ihre Analyse und die Zurückführung auf äußere Reize ist die Aufgabe der speziellen Ästhetik.

Auf diese Weise haben wir das ganze Arbeitsfeld der Ästhetik besichtigt und nirgends den Weg der Psychologie verlassen. In allen Teilen, auch in der Untersuchung des Verhältnisses der objektiven Ur-

sachen zu den subjektiven Erlebnissen, ist die psychologische Methode jeder anderen überlegen.

Aber — so hören wir von einer anderen Seite — damit ist die Aufgabe der Ästhetik noch lange nicht erledigt. Ja darin bestehe sie gar nicht. Ästhetik sei überhaupt keine Psychologie, sondern eine Wert- oder Normwissenschaft. Und einer der namhaftesten Ästhetiker, Volkelt, behauptet sogar, daß die Alternative für die Ästhetik »nicht entweder normative oder beschreibende Wissenschaft, sondern entweder normative oder überhaupt keine Ästhetik als Wissenschaft« lautet. Um diesen Einwand zu beantworten und — sagen wir es gleich — zurückzuweisen, müssen wir uns zuerst fragen, worin der Inhalt einer Norm besteht und wozu sie dient. Dann erst können wir die Frage beantworten, was die Ästhetik mit den Normen zu tun hat.

2.

Um die Frage nach der Berechtigung der normativen Ästhetik zu entscheiden, müssen wir zuerst den Ursprung, das Wesen und das Ziel der Norm untersuchen. Hier aber tritt uns eine Schwierigkeit entgegen: ein jeder Philosoph und Ästhetiker versteht die Aufgabe und Tragweite der Norm in der Ästhetik ganz verschieden. Um nun nicht mit jeder einzelnen dieser Anschauungen uns besonders beschäftigen zu müssen, beginnen wir lieber unsere Untersuchung mit der Analyse solcher Normen, über deren Bedeutung und Geltung größere Übereinstimmung herrscht; dies sind in erster Linie die logischen und die ethischen. Haben wir an diesen das Wesen der Normen als solcher erkannt, so können wir nunmehr ihre besonderen Nuancen innerhalb der normativen Ästhetik kritisch beurteilen.

I. Obwohl aus dem Ursprung der Normen sich noch keineswegs Schlüsse auf ihre Berechtigung ziehen lassen, gibt er uns doch einen Anhaltspunkt zur Erkenntnis ihrer Bedeutung. Es ist die Erkenntnis, daß der Selbsterhaltungstrieb die Menschen mit Naturnotwendigkeit zur Schaffung von Normen des Denkens und Handelns führte. Die allgemeine Geltung und faktische Anerkennung von Normen kann als Folge des Auslesevorgangs aufgefaßt werden[1]). »Wenn sich nur herausstellte,« sagt Windelband, »daß die Gewöhnung an das normale Denken, Wollen und Fühlen ein Vorteil im Kampfe ums Dasein wäre, daß somit dasjenige Individuum, welches durch naturnotwendige Gewöhnung in höherem Maße den logischen, ethischen und ästhetischen Normen entspräche, die größere Aussicht auf das Überleben, auf die Über-

[1]) Wir machen den Leser darauf aufmerksam, daß wir nicht den Inhalt, sondern bloß die Entstehung der Norm, die Tatsache der Norm als solche als Ergebnis des Auslesevorgangs auffassen.

tragung und Vererbung seiner Gewöhnung hätte, so ließe sich auf diese Weise erklären, daß die Entwickelung des Menschen immer mehr zur Beschränkung der naturnotwendigen Prozesse auf die normalen Formen und damit zu ihrer faktischen Anerkennung führen müsse« [1]). Windelband geht freilich von der unmittelbaren Evidenz der Normen aus, und sie ist ihm der letzte Beweis für ihre allgemeine Berechtigung. Für ihn steht also auch die Geltung der ästhetischen Normen ohne weiteres fest. Wir können diesen Standpunkt nicht teilen; denn die unmittelbare Evidenz, die Überzeugung, daß die Normen gelten sollen, kann psychologisch bedingt sein, während sie erkenntnistheoretisch nicht beweiskräftig zu sein braucht. Allein sehen wir davon ab, so kann uns die Auffassung der Normen als Begleit- oder Folgeerscheinungen des Selektionsvorgangs als Wegweiser dienen. Danach hängt die Existenzmöglichkeit für den einzelnen wie für die sich bildende Gesellschaft davon ab, daß das Denken sich nach konstanten Gesetzen vollzieht, und daß die Handlungen der in einer Gesellschaft lebenden Menschen auf dieselben Ziele gerichtet sind. Die logischen und die ethischen Normen sind entstanden, weil sie unbedingt notwendig sind. Aus dieser flüchtigen Andeutung ergibt sich, daß die Normen überall und immer einen Zweck erfüllen, und daß ihre Nichtbefolgung jedesmal für den einzelnen wie für die Gesellschaft einen intellektuellen, moralischen oder materiellen Schaden bedeutet. Und das gilt nicht nur für die utilitaristische Ethik, sondern auch für die völlig autonome Persönlichkeitsethik, wenn wir nämlich die Gewissensbisse und die Reue als Schaden auffassen, den wir uns selbst zufügen, indem wir unsere Handlungen mit unseren Gesinnungen in Zwiespalt geraten lassen. Auf diese Weise haben wir schon zwei wesentliche Merkmale der Norm gewonnen: ihre Zweckmäßigkeit und, da sie immer und für alle einem Zwecke dient, ihre Allgemeinheit.

II. Mit der Allgemeinheit hängt ein weiteres Merkmal der Norm zusammen: Eindeutigkeit. Der formale Charakter der logischen Norm verhindert nicht die Eindeutigkeit des Ergebnisses, das durch die Anwendung der Denkgesetze gewonnen wird. Ich brauche zwar nicht den Syllogismus auf die drei Begriffe Menschen, Caius und Sterblichkeit anzuwenden; wenn ich aber dieses formale Schema benutze, dann komme ich immer durchaus eindeutig zu dem Resultate, daß Caius sterblich ist. Denn die logischen Normen sind nicht Abstraktionen aus einer Menge wahrer Urteile und folgerichtiger Schlüsse, die wir unzählige Male gezogen haben, sondern sie sind in unserem seelischen Mechanismus begründet — sie sind ein *phaenomenon bene fundatum.*

---

[1]) Windelband, Präludien, 2. Aufl., Normen und Naturgesetze S. 266.

Ein weiteres Merkmal der Norm läßt sich negativ so ausdrücken, daß sie nicht unmittelbar und spontan verwirklicht zu sein braucht. Wir können zuerst falsch denken, dann aber durch Anstrengung der Aufmerksamkeit den richtigen Weg des Denkens finden und so zur Wahrheit gelangen. Wir können zuerst spontan unsittlich handeln wollen und erst später durch Überlegung, durch Anwendung der allgemeinen Grundsätze in uns das sittliche Wollen erzeugen. Denn die logischen und sittlichen Normen sind immer »*transgredient*«, sie sind auf das Fernere gerichtet, auf die Distanz.

Das letzte Merkmal der Normen ist, daß sie immer Vorschriften sind — mögen sie auch in hypothetischer Form ausgedrückt werden —, die verwirklicht werden sollen. Dies letztere ist durch ihre Transgredienz ermöglicht. Denn in unserer Macht steht nur das, was zu etwas Fernerem Beziehung hat, was nicht sofort realisiert zu werden braucht, was uns gestattet, die Norm im vollen Sinne des Wortes anzuwenden, nachdem der ganze Weg durchlaufen ist, der zur Realisierung unserer ferneren Ziele führt. Nur dadurch, daß die Anwendung der Norm unter der Macht unseres Verstandes und Willens steht, kann sie realisiert werden. Was sich dieser Macht widersetzt, hat zur Norm keine Beziehung.

Damit dürfte die logische Kennzeichnung der Norm für unsere Zwecke erschöpft sein. Wenden wir uns jetzt zu der Beantwortung unserer letzten Frage nach dem Verhältnisse, in dem die Normen zu den ästhetischen Tatsachen stehen.

3.

Wir haben erstens zu fragen, ob das ästhetische Verhalten die Bedingungen aufweist, an welche die Normen geknüpft sein könnten, und zweitens, ob »das Verlangen der allgemeinen Geltung« (Windelband) ein genügender erkenntnistheoretischer Grund für die Anerkennung der Ästhetik als normativer Wissenschaft sei.

I. Wenn wir das ästhetische Verhalten von diesem Gesichtspunkte aus betrachten, so müssen wir gestehen, daß es keineswegs die Bedingungen enthält, an welche die Normen geknüpft sein könnten. Denn erstens kann das ästhetische Verhalten nicht dem Gesichtspunkte des Zweckes untergeordnet werden. Es dient nicht dem Zwecke, wie das logische Denken und das sittliche Wollen. Die ästhetische Lust, die Lust am schönen Gegenstande ist für uns das letzte Ziel. Das ästhetische Verhalten kann natürlich einen großen Einfluß auf unsere ganze Kultur, auf unsere Weltanschauung, auf unser Handeln ausüben, es kann uns zweifellos sittlich vervollkommnen; alles das sind aber nur sozusagen Nebenwirkungen, die eintreten, weil unsere

ganze Persönlichkeit sich immer als eine Einheit betätigt, weil alle ihre Seiten sich in enger Verbindung befinden und deshalb die Einwirkungen auf die eine Seite der Persönlichkeit nicht ohne Einfluß auf eine andere bleiben können. Alle diese Wirkungen aber entspringen besonderen außerästhetischen Absichten und können ausbleiben, ohne daß der Kunstgenuß irgendwie beeinträchtigt wird.

Womit hängt diese Zwecklosigkeit des ästhetischen Verhaltens zusammen? Zur Erklärung ist zu bemerken, daß das ästhetische Verhalten immer eine unmittelbare Reaktion ist, die ohne alles Nachdenken zu stande kommt und im Unterschiede vom logischen Denken und sittlichen Wollen nicht auf Ferneres gerichtet ist — das ästhetische Verhalten ist nicht transgredient. Denn »Ziel« heißt immer einen Weg zurücklegen, zum Ziele gelangt man über Zwischenstationen. Was nicht transgredient, sondern rein unmittelbar ist und in dieser Unmittelbarkeit seinen Abschluß findet, das kann nicht unter dem Gesichtspunkte des Zweckes betrachtet werden. In der Unmittelbarkeit und dem nicht transgredienten Charakter des ästhetischen Verhaltens sind bereits seine weiteren Merkmale enthalten. Was unmittelbar und spontan ist und sich nicht dem Zwecke fügt, was vor sich geht, ohne der Gesellschaft oder dem Einzelnen irgend welchen Schaden zu bringen — denn es ist für die Gesellschaft ganz gleichgültig, ob mir etwa ein Meister der Renaissance mehr als ein Rops oder Whistler gefällt —, das braucht auch nicht bindend und allgemeingültig zu sein.

Dazu kommt noch ein weiteres. Die von den Ästhetikern aufgestellten Normen sind immer formal. Der formale Charakter der ästhetischen Normen aber kann keine Bürgschaft für die Eindeutigkeit und Allgemeingültigkeit der Ergebnisse ihrer Anwendung bieten. Hier verhält sich die Sache anders als in der Logik. Das hängt damit zusammen, daß die von den Ästhetikern aufgestellten Normen immer Abstraktionen sind aus den ästhetischen Erlebnissen desjenigen Ästhetikers, der sie aufgestellt hat. Sie sind nicht ursprünglich und nicht in unserem seelischen Mechanismus begründet, wie es dort der Fall war. Da sie auf andere Weise entstanden sind, so ist auch klar, daß sie zu anderen Resultaten führen müssen. Sie haben nur für ihren Urheber Gültigkeit, und aus ihnen läßt sich nicht mehr herausschälen, als was er in sie hineingelegt hat. Deshalb werden auch die weitesten Normen vielen Kunstwerken nicht gerecht, denn sie sind bloß Abbilder der persönlichen Neigungen ihrer Schöpfer. Sie besitzen die Leere der logischen Normen, aber nicht ihre Eindeutigkeit.

Ferner lassen sich Vorschriften nur dort anwenden, wo sie wirklich angewandt werden können, d. h. in der Logik, Ethik, Pädagogik,

wo das letzte Ziel der Macht des Verstandes und des Willens gehorchen kann und muß, — wo die Transgredienz eine gewisse Gewähr bietet, daß die ursprüngliche und unmittelbare Regung, noch bevor sie zum Ziele geführt hat, verändert und in andere Bahnen gelenkt werden kann. Wo dagegen die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit zugleich das Erste und das Letzte bilden, wo zwischen Anfang und Ende keine Distanz sich befindet, dort können keine Vorschriften angewandt werden. Diese Momente fehlen eben bei dem Genießen von Kunstwerken, und von dem nachträglichen Nachprüfen kann hier nicht gut die Rede sein.

Diese Analyse hat uns gezeigt, daß das ästhetische Verhalten keine solchen Merkmale besitzt, die zur Anwendung von Normen in der Ästhetik berechtigten. Die Normen können in der Ästhetik gar nicht angewandt werden, und eine wirklich fruchtbare normative Ästhetik ist eine Täuschung. Es wäre Ästhetik ohne Gegenstand, Ästhetik — *in partibus infidelium.*

II. Es läßt sich aber anderseits nicht bestreiten, daß nicht jede Art Kunst von gleich hohem Werte erscheint, daß wir von einem guten Geschmack sprechen, und daß wir besonders jetzt nach einer ästhetischen Erziehung und ästhetischen Kultur streben. Beweist das nicht, daß die Ästhetik doch eine normative Wissenschaft ist? Widerspricht nicht die neue Bewegung unseren obigen Ausführungen? Keineswegs. Denn mit der Ästhetik als solcher hat die Erziehung zur Kunst und die Hebung des ästhetischen Geschmacks nichts zu tun. Diese Bestrebungen beziehen sich nur auf Herstellung aller Vorbedingungen, die den ästhetischen Genuß zu stande bringen, auf die Erwerbung und Förderung solcher Regungen der Seele und solcher Zustände, welche der Aufnahme der ästhetischen Eindrücke besonders günstig sind. Es ist das Streben nach Erhöhung der gesamten inneren Kultur und der ganzen Persönlichkeit, nach Bereicherung und Verfeinerung des Gefühls- und Vorstellungslebens, nach Herausbildung solcher interesseloser Zustände, die das Eintreten des ästhetischen Verhaltens fördern. Die Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks bildet nur einen Teil jener Kultivierung der ganzen Persönlichkeit und ist mit ihr untrennbar verbunden infolge jener von uns schon erwähnten Zusammengehörigkeit aller Betätigungen der menschlichen Seele. Diese Erziehung ist Sache der Pädagogik und Kunstpolitik. Durch die von den Ästhetikern aufgestellten Normen kann sie nie erreicht werden.

III. Jetzt wollen wir noch die zweite Frage erörtern, ob »das Verlangen der allgemeinen Geltung« ein genügender erkenntnistheoretischer Grund für die Anerkennung der Ästhetik als normativer Wissenschaft sei. So hat Windelband das Problem der Norm überhaupt formuliert.

Er sagt: »Nicht um faktische Allgemeinheit handelt es sich — das wäre der Fall von naturgesetzlicher Notwendigkeit —, sondern um das Verlangen der allgemeinen Geltung«[1]. Windelband hat damit ohne Zweifel ein Merkmal richtig formuliert; wir glauben aber, daß dieses eine Merkmal nur im Zusammenhange mit den anderen von uns oben hervorgehobenen Bedeutung hat, nur da, wo außer dem Verlangen der allgemeinen Geltung noch andere Bedingungen vorhanden sind, die uns für die Berechtigung dieses Verlangens bürgen. Das Verlangen allein kann nie eine solche genügende Garantie hervorzaubern; es ist bloß ein seelischer Zustand, wie jeder andere, der einfach festzustellen ist. Er allein aber kann nie ein erkenntnistheoretischer Grund sein. Unsere Aufgabe besteht in diesem Falle darin, zu untersuchen, ob nicht vielleicht dieser Zustand des Verlangens eine erkenntnistheoretische Täuschung sei, die auf unerlaubter und nur psychologisch bedingter Übertragung eines Merkmals auf anderweitige Tatsachen beruht, oder gar ein Symptom jener Unduldsamkeit, die ihre eigenen Gefühlsreaktionen für die einzig richtigen und »normalen« hält. Auch in der Erkenntnistheorie geht man nicht bloß von dem Verlangen der allgemeinen Geltung aus. Denn auch die Erkenntnistheorie begründet bloß die Allgemeingültigkeit einer Tatsache, die in den Einzelwissenschaften als solche behandelt wird. Die Allgemeingültigkeit ist vor aller Erkenntnistheorie als eine vorgefundene Tatsache gegeben, und ohne diese Grundlage würde das bloße Verlangen der allgemeinen Geltung in der Luft schweben. Windelband baut seinen ganzen Beweis, daß die Ästhetik eine normative Wissenschaft sei, nur auf dieses Verlangen; denn er ist ein zu scharfer Denker, um nicht einzusehen, daß »nichts lächerlicher wäre, als wenn man durch Besinnung auf ästhetische Gesetze die Gefühle bewußt regeln wollte, mit welchen man den Eindruck schöner und erhabener Natur oder künstlerischer Werke aufzunehmen hat«. »Ebenso ist es das sicherste Zeichen des Mangels am künstlerischen Beruf, wenn der Mittelmäßige oder der Dilettant bei der Arbeit selbst sich die Regeln vorhält, um nach ihnen zu schaffen.« Wenn wir noch die ohne Zweifel richtige Bemerkung Windelbands hinzufügen: »die Norm ist nie ein Prinzip der Erklärung, so wenig wie das Naturgesetz je ein Prinzip der Beurteilung« — dann ist, wie wir glauben, unsere Ansicht, daß die normative Ästhetik eine Wissenschaft *in partibus infidelium* ist, doch begründet. Oder ist es ein bloßer Zufall, daß Windelband, der in seinen »Präludien« die Konturen der Philosophie — als der Wissenschaft vom Normalbewußtsein — zeichnet und in großen Zügen die Erkenntnistheorie und Ethik

[1] Windelband, Präludien, 2. Aufl., S. 264.

aufbaut, uns keine Andeutung der Ästhetik gibt? Die Normen, wie Windelband selbst gesteht, können nie ein Prinzip der Erklärung sein; also müßten wir auf die Erklärung der eigentümlichen Tatsachen, die wir in den ästhetischen Erlebnissen vorfinden, verzichten und an ihrer Stelle mit den Normen operieren, welche nicht im stande wären, uns irgendwelche Dienste zu leisten.

IV. Auch von Jonas Cohn ist die Behauptung aufgestellt worden, daß die Ästhetik eine Normwissenschaft sei. Seine Begründung weicht, wie wir sehen werden, nur wenig von der Windelbandschen ab. Windelband hat die normative Ästhetik, durch das Verlangen der allgemeinen Geltung, das nach ihm ohne weiteres angenommen werden muß, zu begründen versucht. Cohn gibt noch andere Beweise gegen den psychologischen und für den normativen Charakter der Ästhetik. Der erste Beweis geht dahin, daß die Prädikate, welche wir der Kunst gegenüber anwenden, Werte ausdrücken. Die Tatsache des Wertes ist es, die Cohn zwingt, die Ästhetik als Normwissenschaft zu bezeichnen. Der zweite Beweis geht dahin, daß psychologisch keine Unterschiede zwischen den ästhetischen und den bloß angenehmen Erlebnissen bestehen. Diese Behauptung hat sich im ersten Abschnitt als falsch erwiesen — hier gehen wir daher darauf nicht ein. Was den ersten Beweis betrifft, so glauben wir, daß Cohn sich hier mit sich selbst in einem Widerspruch befindet. Denn er sagt selbst: »die begrifflichen Nachbarn, mit denen das Wort ‚schön‘ sich in Grenzstreitigkeiten verwickeln könnte, sind Begriffe wie gut, wahr, nützlich, angenehm. Dies aber sind Prädikate, durch die wir einen Wert beilegen.« (Allg. Ästh. S. 6.) Er erkennt also ausdrücklich an, daß der Begriff »angenehm« auch einen Wert ausdrückt. Das verhindert ihn aber nicht zu sagen: »aber da die Psychologie die Wertunterschiede so wenig kennt, wie die Körperwissenschaft, so hat sie an sich kein Interesse daran, das ästhetische Gebiet als ein besonderes abzugrenzen und etwa von dem angenehmen zu unterscheiden« (a. a. O. S. 9). Die Untersuchung des Angenehmen also, welches einen Wert bedeutet, gehört in die Psychologie, die keine Wertunterschiede kennt! Wenn die Untersuchung des Angenehmen in die Psychologie gehört, warum soll nicht die Untersuchung des Schönen ebenfalls dorthinein gehören? Hier und dort haben wir doch die Tatsache des Wertens! Auch im Gebiete des Angenehmen unterscheiden wir ja das mehr und das weniger Angenehme, haben wir also Wertunterschiede, wie in der Kunst die des mehr oder weniger Schönen. Entweder also muß Cohn die Ästhetik in die Psychologie aufnehmen, oder auch das Angenehme aus der Psychologie ausschalten, um daraus eine eigene Wertwissenschaft zu machen. Cohns Berufung auf den Charakter der

Psychologie kann nicht als zwingender Grund für die Anerkennung des normativen Charakters der Ästhetik angesehen werden.

In einer späteren Abhandlung [1]) sucht Cohn denselben Gedanken auf folgende Weise plausibel zu machen. Das Schöne im weiteren und engeren Sinne hat, sagt er, trotz des verschiedenen Inhalts in verschiedenen Fällen die gleichen formalen Eigentümlichkeiten und das gleiche Verhältnis zum außerästhetischen Inhalt. Beweisen aber diese formalen Ähnlichkeiten, die wir bei den verschiedensten Kunstwerken finden, etwas, was für den normativen Charakter der Ästhetik spricht? Wir glauben es kaum, denn diese formalen Eigentümlichkeiten können darauf beruhen, daß alle ästhetischen Erlebnisse denselben Verlauf in unserer Seele zeigen, daß überall zum Zustandekommen des ästhetischen Verhaltens dieselben Bedingungen der ästhetischen Einstellung, der Aufmerksamkeit, der Auffassung, der Einfühlung u. s. w. notwendig sind. Daß das in der Tat der Fall ist, hat uns Cohn selbst bewiesen, indem er als unterscheidende Merkmale des ästhetischen Verhaltens u. a. seinen anschaulichen und rein intensiven Charakter geltend macht. Was sind das anderes, als psychologische Bestimmungen? Auf dieselbe Weise, durch rein psychologische Analyse, lassen sich noch andere allgemeinste Merkmale finden, die uns gestatten, das Schöne vom Angenehmen zu unterscheiden [2]) und zur Bestimmung der allgemeinen und spezielleren Merkmale des ästhetischen Verhaltens zu gelangen. Und trotzdem bliebe eine auf diese Weise verstandene psychologische Ästhetik allgemeingültig. Es wäre eine Allgemeingültigkeit, die allen Erfahrungswissenschaften anhaftet — nicht die Allgemeingültigkeit einer einzelnen Tatsache, sondern die des empirisch gefundenen Gesetzes oder der Regelmäßigkeit. Damit der Ästhetik das Prädikat »allgemeingültig« zugeschrieben werden könne, ist es gar nicht nötig, daß ein und dasselbe Kunstwerk auf alle Individuen denselben Eindruck macht, sondern nur, daß die psychischen Prozesse, welche sich bei dem ästhetischen Verhalten einstellen, auch bei den verschiedensten ästhetischen Inhalten bei allen Menschen auf dieselbe Weise verlaufen. Nicht dieselben Inhalte, sondern die Art und Weise ihres Verlaufs, nicht ein Kunstwerk, sondern die Wissenschaft von seiner Einwirkung ist allgemeingültig. Die Ästhetik ist eine empirische Wissenschaft wie die Psychologie; auch sie strebt nach allgemeinen Gesetzen und Begriffen, trotz der unendlichen Mannigfaltigkeit der von verschiedenen Individuen erlebbaren Inhalte.

---

[1]) Archiv für system. Philosophie Bd. X.

[2]) Vgl. unsere experimentelle Untersuchung: »Über die Wohlgefälligkeit einfacher räumlicher Formen.« Archiv für die ges. Psychologie Bd. VII, S. 70.

Die Geschmacksverschiedenheit, weit entfernt davon, der psychologischen Ästhetik im Wege zu stehen, ist ein Argument gegen die normative Ästhetik. Die normative Ästhetik ist uns noch den Beweis dafür schuldig, daß in der Wirklichkeit nach Ausschaltung aller außerästhetischen Gesichtspunkte und aller historischen und geographischen Bedingungen keine Verschiedenheit in der Bewertung der Kunstwerke mehr vorhanden wäre. Cohn beruft sich auf bisher unbewiesene Möglichkeiten. Wer in der ästhetischen Reaktion ein Echo der ganzen Persönlichkeit und in der Individualität nicht bloß eine zufällige Abweichung vom Allgemeinen, vom Durchschnitt sieht, für den ist eine solche allzuschnelle Annahme der vollständigen Übereinstimmung in der ästhetischen Bewertung sehr bedenklich. Zeigt sich doch schon bei den Versuchen mit einfachsten Formen und Farben, wo die Versuchspersonen möglichst gleichen Bedingungen unterworfen werden, eine weitgehende Verschiedenheit.

Die Begründung der normativen Ästhetik durch die Analogie mit der kritischen Erkenntnistheorie ist nicht durchführbar. In der kritischen Erkenntnistheorie muß von der Allgemeingültigkeit der von den Einzelwissenschaften gewonnenen Sätze ausgegangen werden. Hier können wir uns immer darauf berufen, daß die Sätze der Einzelwissenschaften tatsächlich allgemeingültig sind und von allen Individuen anerkannt werden müssen. Diese Tatsächlichkeit der Übereinstimmung in der Anerkennung der wissenschaftlichen Sätze ist die Grundlage, auf der jede Erkenntnistheorie bauen kann und muß. Die kritische Erkenntnistheorie und die Ästhetik stehen in einem ganz verschiedenen Verhältnis zur Wirklichkeit. Der Gegenstand der Erkenntnistheorie ist bereits Produkt der Bearbeitung eines Ausschnittes der Wirklichkeit durch allgemeine Begriffe, also bereits etwas Allgemeingültiges, der Gegenstand der Ästhetik ist dagegen der Ausschnitt der Wirklichkeit selbst, in unserem Falle das subjektive Verhalten des Menschen den ästhetischen Objekten gegenüber. Die Anerkennung der letzten Voraussetzungen aller Wissenschaften ist in der Erkenntnistheorie auf tatsächliche Allgemeingültigkeit der Sätze, sei es der Mathematik oder der Naturwissenschaft, gestützt. In der Ästhetik fehlt uns dagegen das Zwischenglied, das wir dort zwischen der Schönheitstheorie und der Wirklichkeit haben — die allgemeingültige Wissenschaft. Die Erkenntnistheorie ist Wissenschaft von der Wissenschaft, die Ästhetik ist Wissenschaft von der Wirklichkeit. Sie liegen in verschiedenen Ebenen.

Die Vergleichung mit der Erkenntnistheorie ist freilich bei Cohn nicht konsequent durchgeführt. Einmal ist er geneigt, die Analogie in der Erkenntnistheorie (in der »kritisch gefaßten Logik«) zu sehen, ein

anderes Mal in der herkömmlichen formalen Logik. Das erste tritt dort hervor, wo er den normativen Charakter der Ästhetik durch den Hinweis auf die »Besinnung auf die Bedingungen des lebendigen Kulturbewußtseins vom Werte des Schönen« zu begründen versucht. Diese Berufung auf das lebendige Kulturbewußtsein zeigt deutlich, daß Cohn nicht eine bloß formale, sondern materiale Bestimmung der ästhetischen Inhalte vorgeschwebt hatte, denn ein Kulturideal muß immer konkret sein und einen bestimmten Inhalt haben, der von einem anderen ebenso möglichen Kulturideale verschieden ist. Weit entfernt davon, das vermittelnde Zwischenglied zwischen der Ästhetik als Wissenschaft und der ästhetischen Wirklichkeit zu sein, ist der Begriff des lebendigen Kulturbewußtseins viel zu weit und unbestimmt, um für die Ästhetik ein Grundbegriff zu sein. Erstens schon aus dem Grunde, weil der Begriff der Kultur (nicht bloß der Kultur im allgemeinen, sondern auch einer bestimmten Kultur) ein ethischer Begriff im weitesten Sinne des Wortes ist. Wollten wir in der Ästhetik einen solchen Begriff zum Maßstab des gefordert-sein-sollenden Wertes nehmen, dann müßten wir den ästhetischen Wert unter einem ihm fremden ethischen Gesichtspunkt betrachten und auf diese Weise den Tatsachen Gewalt antun[1]). Zweitens, wir würden nicht im stande sein, den Kunstwerken gerecht zu werden, die trotz ihres ethisch gleichgültigen Inhalts in einen Widerstreit mit dem Inhalte unserer Kultur geraten, und zwar nur deshalb, weil sie aus dem Geiste einer anderen Kultur als der des zufälligen Ästhetikers entsprungen sind. Und so ist der Fall denkbar, daß ein Kunstwerk, das dem Ästhetiker als dem unmittelbar und naiv genießenden Menschen gefällt, demselben Ästhetiker nach der Besinnung auf sein Kulturbewußtsein[2]) mißfällt, mag das Kunstwerk auch den formalen Normen des Ästhetikers entsprechen.

Die Erwähnung der formalen Normen führt uns zu einer zweiten Nuancierung der normativen Ästhetik, die ebenfalls von Cohn vertreten wird. Die Ästhetik in dieser zweiten Schattierung kann als Seitenstück zur formalen Logik angesehen werden. Sie tritt mehr in seiner »Allgemeinen Ästhetik« hervor. Die Hauptbegriffe darin sind Ausdruck und Gestaltung, rein formale Begriffe. Das Ergebnis der Analyse liegt in dem Satze: »das Zusammensein von Gestaltung und Ausdruck ist notwendig im Sinne der Tatsache.« Bisher also spricht Cohn von der Notwendigkeit der Tatsache. Dieses Ergebnis war rein empirisch auf Grund der psychologischen Analyse gefunden. Nun aber setzt

[1]) Auch der Volkeltsche Begriff des »menschlich Bedeutungsvollen« ist trotz seiner Weite enger als der des ästhetisch Bedeutungsvollen.

[2]) In dieser Besinnung auf das Kulturbewußtsein erkennt man leicht das Windelbandsche »normale« Bewußtsein wieder.

Cohn an die Stelle des Wortes »Tatsache« ein anderes Wort »Forderung, Sollen«, und an Stelle des Wortes »Zusammensein« das Wort »Zusammengehörigkeit«, das ebensogut in jener Formulierung hätte stehen können, und durch diese Substitution der Worte verwandelt sich plötzlich die bescheidene, rein beschreibende Ästhetik in eine vornehme, rein normative Wissenschaft! Daß sie nach solchem Umtausch der Worte nicht mehr als die beschreibende Ästhetik leisten kann, ist klar [1]).

V. Etwas völlig anderes versteht Volkelt unter dem Begriffe der Norm. Und zwar ist bei ihm die Abweichung von der üblichen Bestimmung so groß, daß er mit den normativen Ästhetikern nur die Bezeichnung »Norm« gemein hat. Dazu kommt noch, daß bei Volkelt der Begriff der Norm nicht immer derselbe ist. Das zeigt sich gleich in der methodologischen Grundlegung seiner Ästhetik. »Die Norm«, sagt Volkelt, »wurde nur zu häufig als starres, abstraktes, aller Entwickelung entrücktes Gebot hingestellt. Es hätte der Norm der Trieb eingepflanzt werden sollen sich vielgestaltig zu vermannigfaltigen, sich anzupassen, sich auszudehnen, sich anzunähern, sich umzugestalten. Statt dessen wurde sie aller Umwandlungsfähigkeit und Relativität entkleidet.« Hieraus ergibt sich, daß die ästhetische Norm, wenn nicht als ein starres, abstraktes, so doch als ein Gebot, zu fungieren habe. Diese Forderung formuliert Volkelt näher. »Jede ästhetische Norm sagt: willst du ästhetische Befriedigung erlangen, so mußt du in Anschauen, Gefühl und Phantasie eine bestimmte Bedingung erfüllen und demgemäß alles unterlassen, was ihr entgegensteht.« Damit wird ersichtlich, daß Volkelt unter Norm etwas anderes versteht, als was darunter verstanden werden soll. Denn seine Norm ist nicht nur auf das ästhetische Verhalten, sondern auf eine jede psychische Betätigung anwendbar. Setzen wir statt der Worte »ästhetische Befriedigung« die Worte »reproduzierter Inhalt« oder »Erinnerung«, so bekommen wir eine Norm: willst du dich an etwas erinnern, so mußt du früher denselben Inhalt wenigstens einmal schon erlebt haben, und zwar unter bestimmten Bedingungen der Aufmerksamkeit, der Konstellation des Bewußtseins, der Gefühlslage u. s. w. Wir sehen, daß diese »Norm« sich durch nichts von jener Volkeltschen Norm unterscheidet, — sie ist bloß eine in andere Worte gefaßte psychologische Gesetzmäßigkeit. Und wenn die Psychologie von solcher »normativen« Formulierung keinen Gebrauch macht, so geschieht dies nur deswegen, weil eine stilistische Umschreibung für sie keinen Wert hat. Rein stilistisch aber ist solche Umwandlung der Psychologie in ein normatives System

---

[1]) Vgl. das über die formalen Normen oben Gesagte.

wohl möglich, und wir könnten neben einer beschreibenden auch eine normative Grundlegung der Psychologie haben.

Daß bei Volkelt die Norm tatsächlich nichts anderes bedeutet, wird noch besser aus seiner Kritik anderer Ästhetiker ersichtlich. Er will nicht alle ästhetischen Erlebnisse auf eine einzelne Norm zurückführen — es gibt nach ihm vier ästhetische Normen —, und er tadelt deshalb die Ästhetiker, die eine einzige »Norm« aufgestellt hatten. Die Mehrzahl der erwähnten Ästhetiker aber haben die vermeintlichen Normen gar nicht als Normen betrachtet. Weder Külpes Kontemplationswert noch Langes bewußte Selbsttäuschung noch Lipps' Einfühlung sind als Normen zu verstehen. Alle diese Begriffe versuchen nur die eindeutige psychologische Beschreibung des Tatbestandes zu geben. Auch Cohns »rein intensives Nacherleben« spielt bei ihm keineswegs die Rolle einer Norm, sondern einer psychologischen Bestimmung; seine »Norm« lautet ganz anders, wie oben gezeigt wurde.

An einer anderen Stelle definiert Volkelt die Norm als einen »bestimmten Inbegriff von Bewußtseinsvorgängen und deren Eigenschaften, insofern sie als unumgängliche Bedingungen für das Erreichen einer gewissen Befriedigungsweise aufgefaßt werden«. Die Norm unterscheidet sich also durch nichts von einem psychologischen Gesetz. Der Begriff »Befriedigungsweise« darf uns hier nicht irre führen, weil er sich durch einen allgemeinen Begriff ersetzen läßt — durch den Begriff der Wirkung: denn die Befriedigungsweise ist nur eine psychologische Wirkung gewisser Bedingungen. Daß das eine Mal das Vorhandensein gewisser Bedingungen zu den ästhetischen Lustgefühlen führt, das andere Mal das Vorhandensein anderer Bedingungen zu anderen Wirkungen, ist hier nebensächlich. Jede kausale Reihenfolge, jedes Gesetz, nicht nur ein psychologisches, ließe sich also im Sinne Volkelts als eine Norm auffassen. Durch solche teleologische Formulierung kommen wir jedoch weder zu neuen Tatsachen noch zu neuen Gesichtspunkten.

In seiner Begründung der normativen Ästhetik geht Volkelt nicht von der Tatsache des Verlangens der allgemeinen Geltung aus, wie Windelband, oder von der Beschränktheit der Psychologie und der Besinnung auf das Kulturbewußtsein, wie Cohn, sondern von der Tatsache der ästhetischen Bedürfnisse, die aus der Natur und Entwickelung des menschlichen Seelenlebens entspringen. Sind solche Bedürfnisse gegeben, sagt Volkelt, so ist die Erfüllung dieser Bedürfnisse an das Vorhandensein gewisser Bedingungen gebunden. Der Mensch hat ästhetische Bedürfnisse, und damit sie befriedigt werden, müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein. Die Mittel zu diesem »menschlich wertvollen Ziele« werden nach Volkelt an der Hand der normativen

Ästhetik gewonnen. Es scheint uns, daß dieser Hinweis auf die menschlichen Bedürfnisse für die Begründung der normativen Ästhetik nicht hinreichend ist. Denn erstens hat uns Volkelt nicht gezeigt, warum gerade die ästhetischen Bedürfnisse eine normative Wissenschaft fordern. Rein psychologisch sind die ästhetischen Bedürfnisse als Bedürfnisse auf dieselbe Stufe zu stellen mit einer Menge anderer Bedürfnisse, deren Befriedigung auch ein menschlich wertvolles Ziel ist. Aus dem Vorhandensein aber jener Bedürfnisse folgt noch nicht die Notwendigkeit der Existenz einer Reihe normativer Wissenschaften, welche uns die Mittel geben, diese Bedürfnisse zu befriedigen. Um trotz alledem die Notwendigkeit der normativen Ästhetik zu behaupten, müßte Volkelt noch Merkmale angeben, durch welche die ästhetischen Bedürfnisse sich von anderen psychologisch unterscheiden, damit ihre Ausnahmestellung verständlich werde.

Aber auch wenn das möglich wäre, würde der Hinweis auf die Bedürfnisse nicht hinreichend sein. Denn das Vorhandensein der ästhetischen Bedürfnisse liefert uns noch keine Garantie dafür, daß die Kunstwerke, durch welche diese Bedürfnisse befriedigt werden, wirklich echte Kunstwerke sind. Der Erfolg einer so großen Anzahl schlechter Kunstwerke würde für uns vollkommen unbegreiflich sein, und man kann doch nicht bestreiten, daß geringwertige Kunstwerke wirklich die ästhetischen Bedürfnisse ihrer »Konsumenten« befriedigen. Es genügt ja, daß »in Anschauung, Gefühl und Phantasie bestimmte Bedingungen erfüllt« werden. Die Rangordnung der Kunstwerke also, die Entscheidung zwischen dem, was schön und häßlich ist, oder mit anderen Worten die normative Ästhetik ist durch den bloßen Hinweis auf die ästhetischen Bedürfnisse noch nicht genügend fundiert. Von einer solchen normativen Ästhetik gilt das, was Volkelt von der beschreibenden Ästhetik sagt: »sie würde zu einem ungeheuerlichen erstickenden Unternehmen anschwellen .... Auch könnte in die endlose Beschreiberei natürlich keine Rangordnung gebracht werden. Die Ästhetik würde in diesem Falle eine wüste und noch dazu nicht einmal vollständige Zusammenhäufung aller nur möglichen Wertungsweisen sein, auch der oberflächlichsten, stümperhaftesten, trivialsten, wahnwitzigsten.« (A. a. O. S. 49.) Aus den Bedürfnissen zum Kunstgenuß folgt nicht der normative Charakter der Ästhetik, sondern bloß die Tatsache der Existenz der Kunst, so wie aus dem Wissensdrang noch keine Erkenntnistheorie, sondern bloß das Vorhandensein der Wissenschaft folgt.

In seiner normativen Grundlegung der Ästhetik macht Volkelt von den ästhetischen Bedürfnissen auch herzlich wenig Gebrauch. Nachdem er in einer überaus feinen Weise den psychologischen Teil der Ästhetik entwickelt hat, will er das auf dem psychologischen Wege

Gewonnene in einer normativen Fassung darstellen, und zwar werden die Normen subjektiv (d. h. psychologisch) und objektiv-gegenständlich ausgedrückt. Das Hauptergebnis der psychologischen Untersuchung ist der Satz, daß die Einfühlung, d. h. Verschmelzung des Gefühlsgehaltes mit der Anschauung, den wesentlichsten Zug der ästhetischen Lust bildet. Normativ lautet dies bei Volkelt folgendermaßen: »Soll die eigentümlich ästhetische Befriedigungsweise zu stande kommen, so muß neben anderen noch die Bedingung, die man als gefühlserfülltes Anschauen bezeichnen darf, erfüllt werden.« (A. a. O. S. 376.) Wenn man diese Norm näher betrachtet, stellt sich entweder heraus, daß sie dasselbe, was in der psychologischen Grundlegung gesagt wurde, mit anderen Worten noch einmal wiederholt, oder daß sie eine Tautologie ist. Denn sie sagt: der ästhetische Zustand (wir wissen aus dem II. Abschnitt der psychologischen Grundlegung, daß er im gefühlserfüllten Anschauen besteht) muß, wenn die ästhetische Befriedigungsweise zu stande kommen soll, eben ein gefühlserfülltes Anschauen sein! Andere Normen, wie Ausweitung unseres fühlenden Vorstellens, Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls, Steigerung der beziehenden Tätigkeit sind nichts anderes als Resultate einer rein psychologischen Analyse und gehören in die psychologische Ästhetik. Von ihrer normativen Fassung gilt dasselbe, was über die erste Norm gesagt wurde.

Wir glauben, daß die unbegründete Ansicht, die psychologische Ästhetik sei ungenügend, also ein rein negativer Gesichtspunkt, Volkelt veranlaßt hat, sich für die normative Ästhetik zu entscheiden. Er sagt nämlich: »Wenn damit Ernst gemacht wird, von der beschreibenden Ästhetik alle normativen Bestandteile fernzuhalten, so dürfen Werturteile nur in der Gestalt vorkommen, daß die Tatsache mitgeteilt wird: bei mir oder einem anderen oder bei hundert oder tausend anderen rufen gewisse Eindrücke ein gewisses Gefallen oder Mißfallen hervor. Der beschreibende Ästhetiker muß sich daher entweder begnügen zu berichten, mit welchen Gefühlen er selbst auf die verschiedenen Gebilde ästhetisch antwortet; oder er faßt seine Aufgabe weiter und berichtet auch, wie die verschiedenen Erscheinungen auf andere ästhetisch wirken.« (A. a. O. S. 48.) Diese Stelle beruht, wie uns scheint, auf einem Mißverständnis. Denn ist einmal die Ästhetik nur eine psychologische Wissenschaft, so dürfen in ihr überhaupt keine Werturteile vorkommen; ich brauche also nicht zu berichten, mit welchen Gefühlen ich auf die verschiedenen Gebilde ästhetisch reagiere; das ästhetische Werturteil ist für die psychologische Ästhetik nur ein Zeichen dafür, daß das betreffende Erlebnis als ein ästhetisches von einem psychologischen Standpunkt analysiert werden soll. Das ästhetische Wert-

urteil ist nur ein Merkmal der Unterscheidung des ästhetischen Gebietes von anderen; analysiert aber wird nicht das Merkmal, sondern der seelische Verlauf und die Zusammensetzung des ästhetischen Erlebnisses, welche bei den verschiedensten ästhetischen Inhalten, also bei verschiedenen Personen, die dieselben Kunstwerke ungleich beurteilt haben, doch gleich sind, wie auch bei allen Menschen die Assoziationsvorgänge auf gleiche Weise verlaufen, mögen die jedesmaligen Inhalte verschieden sein. Deshalb ist die Bemerkung von Volkelt, daß für einen normenlosen Ästhetiker jede ästhetische Betrachtungsweise, die grobe wie die feine, gleiche Berechtigung haben muß, zugleich wahr und falsch; wahr, insofern jedes ästhetische Erlebnis innerhalb des Tatsachengebietes der Ästhetik wohnberechtigt ist, — falsch, insofern diese Gleichberechtigung für die ästhetische Untersuchung ohne Belang ist.

Wir müssen also auch diesen Versuch Volkelts, die normative Ästhetik neu zu begründen, als mißlungen betrachten.

II.

Über das Kolorit.

Von

August Kirschmann.

1.

Bevor ich mich dem eigentlichen Gegenstande dieses Aufsatzes zuwende, sei mir gestattet, ein paar Sätze vorzubringen, deren Annahme mir als eine vom Standpunkt der Erkenntnistheorie notwendige Vorbedingung jeder ästhetischen Betrachtung über die Malerei erscheint. Ich gebe diese Sätze hier ganz dogmatisch, bin aber jederzeit bereit, einer sachlichen (d. h. nicht auf autoritativer oder herkömmlicher Betrachtung ruhenden) Kritik Rede und Antwort zu stehen.

1. Die Malerei hat wie alle Kunst die Aufgaben:

Das Erstrebenswerte darzustellen. Dieses Erstrebenswerte ist entweder vorhanden, kommt aber nur selten vor und ist nur wenigen zugänglich, wie im Falle stimmungsvoller oder grotesker Landschaften oder bei Porträts großer Persönlichkeiten; oder es existiert nicht mehr und sein Gedächtnis soll durch die Malerei erhalten bleiben (Historien-Malerei, Porträt) oder endlich es existiert noch nicht, ist aber aus irgend einem Gesichtspunkte ethisch oder ästhetisch wünschenswert (symbolische Darstellung, Zukunftsideale u. s. w.).

Die Malerei hat diese Darstellung durch Projektion des allseitig Ausgedehnten (des sogenannten Dreidimensionalen) auf die Fläche zu bewirken und zwar mit Mitteln, die hinsichtlich der Qualität des Lichtes kaum hinter der Wirklichkeit zurückstehen, hinsichtlich der Quantität dagegen wesentlichen Beschränkungen unterworfen sind.

Wenn die Kunst diese beiden Aufgaben erfüllt, nenne ich ihr Erzeugnis Kunstwerk. Wird sie aber nur der letzten Aufgabe gerecht, so nenne ich ihr Produkt ein Kunststück, mit welchem Ausdruck ich jedoch durchaus nichts Verächtliches bezeichnen will. Wenn ein Genrebild, ein Porträt irgend eines alltäglichen Menschen, ein Stillleben, eine Landschaft mit ganz gewöhnlicher Szenerie nichts weiter gibt als eine Reproduktion von Verhältnissen oder Situationen, die man jederzeit oder wenigstens sehr oft in der Wirklichkeit wahrnehmen kann, dann

ist das Bild nur ein Kunststück [1]), es kann aber doch immer noch sehr verdienstlich sein, denn die geschickte Wiedergabe des allseitig Ausgedehnten auf der Fläche verdient an sich wie jede andere Virtuosität ihre Anerkennung; und zwar umsomehr, als der richtigen Behandlung der Linear- und Luftperspektive auch etwas von dem Charakter des streng Wissenschaftlichen anhaftet.

Das große Publikum ist meist geneigt etwas für ein Kunstwerk zu halten, wenn seine Ausführung entweder schwierig oder doch wenigstens eigenartig ist; darum jubelt man in der Oper einer Sängerin zu, die noch ein paar Töne höher als andere singen kann, und vernachlässigt eine andere, die das nicht vermag, auch wenn sie viel reiner und gefühlvoller singt. Darum muß die »höhere Tochter« auf dem Musikhackbrett Bravourstücke spielen, die sie nicht versteht; den Hörern wäre es gewiß angenehmer, wenn sie sich herablassen wollte, eine einfache Melodie mit Gefühl vorzutragen; aber das kann sie meistens nicht. Darum endlich werden heute so oft Bilder angestaunt und preisgekrönt, die im Grunde nur das Produkt kühner oder überraschender Anstreicherkunstgriffe sind.

Es ist leicht einzusehen, daß über das zu Erstrebende die Ansichten sehr verschieden sein können; so viel aber ist sicher: wer die Kunst zur bloßen Nachahmerin der Natur macht, wer ihr den göttlichen Funken des Strebens nach dem Schöneren, Vollkommeneren nicht einzugeben weiß, der leistet eben nur den minderen Teil der Kunst, das Kunststück, nicht das Kunstwerk. Am allerwenigsten aber leisten die,

---

[1]) Die Malerei, soweit sie die zweitgenannte Aufgabe erfüllt, ist ein Handwerk oder Kunsthandwerk oder Kunst, das letztere genau so, wie die Kunst des Seiltänzers, des Taschenspielers, des Athleten, oder wie die Redekunst; sollte ich aber doch einen Wertunterschied zwischen den verschiedenen Künsten machen, so würde ich diese Kunst, wie die des Seiltänzers, des Taschenspielers und des Sprachkünstlers, der keinen Fehler in der lateinischen oder griechischen Konjugation macht, immer noch hoch über die Redekunst stellen, denn die letztere ist eine Art unehrliche Kunst. Der Seiltänzer und Equilibrist übt seine Kunst ganz ehrlich aus. Der Maler will zwar einen Schein verursachen, aber es ist ein Schein ohne Betrug. Der Zauberkünstler und Taschenspieler gibt die Täuschungen, die er hervorruft, durchaus nicht als Wirklichkeit aus; er will uns lediglich dadurch amüsieren, daß wir nicht wissen, wie es gemacht wird. Der Redner aber, sofern er überhaupt die Rede»kunst« anwendet, d. h. sofern er versucht, seine Hörer durch etwas anderes zu überzeugen und mit sich fortzureißen als durch die innere Wahrheit seiner Argumente, ist einfach ein Betrüger. Der Redner, der mit ganzer Seele bei der Sache ist, braucht keine Redekunst, er braucht nur folgerichtiges, scharfes Denken und die Sprache des ehrlichen Menschen, der erkünsteltes Pathos, rhetorische Kniffe und den Gebrauch hochtrabender Schlagworte verschmäht. Die Redekunst sollte daher auch ebensowenig gelehrt werden dürfen, wie die Kunst, Geldschränke zu erbrechen oder die Kunst (am Strafgesetz vorbei) zu stehlen.

die auch dieses noch beschränken und die Natur nur da natürlich finden, wo sie schmutzig ist.

2. Der Maler soll wahr malen, d. h., er soll malen, was gesehen wird oder doch gesehen werden könnte. Das Streben nach Naturwahrheit ist heute ein ganz anderes als vor hundert Jahren, wo das Stereoskop noch nicht erfunden war und die wissenschaftliche Optik sich alle erdenkliche Mühe gab, eine der allerwichtigsten Eigenschaften unserer Gesichtswahrnehmung, nämlich die Verschiedenheit der Bilder im rechten und linken Auge als eine unwesentliche Ungenauigkeit hinweg zu erklären, und wo die Photographie noch nicht den Vergleich zwischen gemalter und optisch projizierter Formwahrheit herausforderte. Daß der Künstler naturwahr malen soll, hat mit der Streitfrage: Realismus und Idealismus gar nichts zu tun, ebensowenig wie die Naturwahrheit der Theaterszenerie. Ich habe erst kürzlich einen Vortrag über die Shakespearebühne gehört, in welchem der modernen Bühne oder vielmehr den modernen Theaterbesuchern krasser Realismus, Materialismus, die Unfähigkeit zu abstrahieren u. s. w., vorgeworfen wurde. Sie sollen gar keiner Szenerie bedürfen und sich nur in den Geist der Charaktere hineinversetzen. Den Leuten, die so urteilen (und die wohl nie einer Theateraufführung im Sinne der »Meininger« beigewohnt haben) scheint der Gedanke nicht gekommen zu sein, daß wir das Vorhandensein mancher Dinge verlangen, damit wir sie nicht bemerken, d. h. damit wir ihre Abwesenheit nicht als störend empfinden. Je naturwahrer und historisch getreuer Szenerie, Kostüme u. s. w. auf der Bühne sind, desto leichter wird es uns, uns ganz in die Charaktere der Handelnden zu versenken. Der sogenannte Realismus in der Ausstattung fördert den Idealismus in der Darstellung.

Je naturwahrer eine Malerei, desto weniger werden uns Fehler, d. h. Unrichtigkeiten in der Wiedergabe der Helligkeiten und Farben, Verzeichnungen, mangelhafte Linearperspektive u. s. w. von dem Erfassen des ästhetischen Hauptgedankens, der dem Künstler vorschwebte, abhalten. Die größere oder geringere Naturwahrheit betrifft nur die Ausführung des Kunstwerkes; die Frage nach dem mehr oder weniger hohen oder auch abwesenden Ideal aber den Gegenstand der Darstellung.

Die Künstler aller Zeiten haben zwar die Absicht gehabt, wahr zu malen, aber teils sind sie durch mangelnde Beobachtungsgabe und mangelnde Einsicht gehemmt gewesen, teils auch durch die Neigung, den bestehenden Geschmacksrichtungen Rechnung zu tragen. Nicht alles, was von mittelalterlichen und auch von späteren Malern in Verzeichnungen und falscher Farbengebung geleistet worden ist, darf der Unkenntnis des Künstlers zugeschrieben werden; manches ist einfach

der Ausdruck der herrschenden Mode. Maler, die die meisten ihrer Werke im Sinne ihrer Zeit gemalt haben, haben durch einzelne Bilder bewiesen, daß sie wohl im stande waren, sich über den Geschmack ihrer Zeit zu erheben. Die Bilder eines Hans Holbein sind gewiß im Geiste seiner Zeit gemalt, wenn man aber das im Baseler Holbein-Museum befindliche Gemälde »Der Leichnam Christi« betrachtet, so wird man finden, daß in ihm gar keine Schule oder Mode zum Ausdruck kommt; es ist einfach eine auf exakter Beobachtungsgabe und gewissenhaftester Wahrheitsliebe ruhende Wiedergabe eines menschlichen Leichnams von normaler Gestalt und edlen Zügen; und wenn der größte Maler unserer Zeit zugleich ein guter Anatom wäre, so könnte er es nicht besser machen. Würde der Urheber dieses Kunstwerkes jemals vergessen werden, so würde man das Bild geschichtlich überhaupt nicht einordnen können; es gehört keiner Schule an; es ist zu allen Zeiten richtig.

3. Ein Gemälde besteht aus einer großen Anzahl kleiner Flächen, die verschieden sind in Bezug auf Raumverhältnisse (Ausdehnung, Gestalt, gegenseitige Lageverhältnisse), Farbenton, Farbensättigung und Helligkeit. Alle Eigenschaften, welche das Gemälde als ein Ganzes oder in seinen Teilen wirklich besitzt, müssen sich als Funktionen jener vier Variablen darstellen lassen, d. h. irgend eine angebliche Eigenschaft des Bildes muß sich als eine Verbindung dieser vier Eigenschaften bestimmen lassen. Wenn die Kritik von Komposition, von Werten, Technik, Kolorit u. s. w. spricht, so muß sie im stande sein, anzugeben, welche Variationen und Kombinationen der erwähnten vier Variablen darunter zu verstehen sind; ist sie dazu nicht fähig, so sind diese Ausdrücke leere Worte, denen keine Begriffe entsprechen. Leider gibt es in der Ästhetik, wie im gewöhnlichen Leben, nur zu viele solcher Pseudobegriffe, die jeder dem anderen nachspricht, ohne sie auf ihren wahren Gehalt geprüft zu haben. Nur solche Begriffe, die für elementare Bewußtseinszustände (wie rot, heiß, angenehm, gerade u. s. w.) stehen, brauchen nicht definiert zu werden und können auch weder definiert noch beschrieben werden. Alle Begriffe dagegen, die nicht Einfaches, nicht Elementares bedeuten, sollen und müssen definiert d. h. auf (psychisch) Einfaches zurückgeführt werden. Ist dies nicht möglich, dann sind es leere Worte, Worte einer Papageiensprache. Auf der Anwendung solcher Scheinbegriffe und Pseudounterscheidungen beruht es dann auch, daß bezüglich der ästhetischen Gesetze und Einteilungen die widersprechendsten Ansichten obwalten, und daß verschiedene Ästhetiker über denselben Gegenstand ganz Entgegengesetztes aussagen können. Ich will nur ein paar Beispiele geben: Winckelmann behauptet, daß die plastische Kunst der Griechen nichts

auszudrücken versuche als Heldengröße, Ruhe, die Erhabenheit einer großen Seele, während Hirst umgekehrt dafür einsteht, daß die griechische Kunst vor dem Ausdruck selbst des Entsetzlichsten nicht zurückschrecke; und dabei berufen sich beide zum Beweise ihrer Ansichten auf dasselbe Kunstwerk, nämlich die Niobiden. Ferner: für die meisten Künstler und Ästhetiker ist die griechische Skulptur ein fast abstraktes, erhabenes Ideal. Dennoch gibt es auch Autoren, die behaupten, die griechische Kunst sei nichts als kluge Naturnachahmung, alles tieferen Ausdrucks bar und im besten Falle allegorisch, erhebe sich aber niemals zum wahren »*Symbolism*« [1]). (Es dürfte interessant sein zu erfahren, wo die Allegorie aufhört und der »*Symbolism*« anfängt.) Oder um ein speziell die Malerei betreffendes Beispiel zu geben: was soll man dazu sagen, wenn ein moderner Kritiker den Velasquez nur als einen Meister der Technik gelten läßt, während ein anderer ihn als den objektivsten aller Maler bezeichnet, der niemals Kunstgriffe oder Kniffe anwendet? Der eine sieht in ihm eine kranke Seele, die niemals Schönheit erblickte, während ein anderer ihn rühmt als den Künstler, der das Geheimnis des Lichtes, wie Gott es geschaffen hat, durchschaute. Wenn wir uns in der Literatur der Ästhetik und Kunstkritik umsehen, so müssen wir bemerken, daß mindestens neun Zehntel von all den schönen Reden nichts als hohle Phrasen sind, auf kritikloser Nachahmung von willkürlich gewählten Redensarten beruhend. Ich behaupte daher nochmals: alle in der Ästhetik und Kunstkritik angewandten Ausdrücke, welche nicht eindeutig und widerspruchslos definiert werden können in Worten, die einfache Bewußtseinselemente bezeichnen (entweder solche, die assertorische Gewißheit besitzen, wie Empfindungs- und Gefühlsqualitäten, oder solche, die apodiktische Gewißheit haben, wie die logisch-geometrischen Axiome), sind nichts als Scheinbegriffe; und alle Unterschiede und Einteilungen, die auf solchen Scheinbegriffen ruhen, sind unberechtigte oder Pseudounterscheidungen, und alles angebliche Wissen, das auf solche Scheinbegriffe und Pseudounterscheidungen aufgebaut ist, ist nur Scheinwissenschaft. Und wenn die Urheber und Verbreiter dieser Scheinbegriffe und Pseudounterscheidungen daran festhalten, auch nachdem sie die Wahrheit des vorstehend Gesagten eingesehen haben, dann ist es mehr als Scheinwissenschaft, dann ist es Betrug.

4. Ein Punkt (Flächenelement im psychologischen Sinne) im Gesichtsfeld kann immer nur eine Farbe, eine Sättigung und eine Helligkeit haben. Es ist nicht wahr, daß man eine Helligkeit durch eine andere, eine Farbe durch eine andere hindurch sehen kann. Alle ästhe-

---

[1]) Vgl. Bosanquet, *A history of aesthetic,* 2. Aufl., London 1904.

tische und kunstkritische Schönrederei über durchsichtig gemalte Atmosphären, durchsichtige Schatten u. s. w. ist ungenau und beruht auf einer Verwechslung von wirklich Beobachtetem und Erschlossenem. Selbst die Maler werden durch diese Redeweise beeinflußt und behaupten nachher, man könne gewisse Wirkungen nur mit durchscheinenden Farben hervorbringen. Dem ist aber nicht so. Man kann alle diese schönen Durchsichtigkeiten mit ganz undurchsichtigen Pigmenten, z. B. Pastellfarben herstellen; allerdings ist es meist viel schwieriger. So z. B. bei Schlagschatten. Wenn ein Schlagschatten über verschieden gefärbte Objekte fällt, dann hat jeder Teil des Schattens seine eigene einfache Qualität, Sättigung und Helligkeit. Es ist vollständig möglich, jede Stelle für sich mit ganz undurchsichtigen Farben korrekt wiederzugeben. Es gehört aber das Auge des erfahrenen Künstlers hinzu, der sich gewöhnt hat zu malen und zu sehen, was er »sieht« und nicht, was er »weiß«, daß da »ist«. Der weniger Erfahrene wird leicht in Bezug auf Helligkeit und Sättigung und, da er nicht die wirklich gesehenen, sondern die ihm bekannten Lokalfarben der Gegenstände zu malen geneigt ist, auch in Bezug auf Farbenqualitäten erhebliche Fehler machen. Viel einfacher ist es, besonders für den Anfänger, die Gegenstände erst ohne den Schlagschatten zu malen und dann mittelst eines durchsichtigen, dunklen, dem Farbenton der Beleuchtung entsprechenden Pigments wie Neutraltinte, Indigo oder dergleichen den Schatten darüber zu legen, wobei sich Helligkeit, Sättigung und Farbenverhältnisse dann im allgemeinen von selbst regulieren. Ich habe öfter den Versuch gemacht, schwer darzustellende, durchsichtige und glänzende Gegenstände wie z. B. Seifenblasen mittelst ganz undurchsichtiger farbiger Kreiden oder Pastellfarben darzustellen, und es gelingt ebensogut, ebenso vollkommen, wie mit transparenten Wasser- oder Ölfarben.

5. Die alte Lehre der Maler von den Ur-, Grund- oder Primärfarben, die eine gewisse Berechtigung hatte, solange der Künstler nur über wenige gut gesättigte mineralische und ein paar vegetabilische und animalische Farbstoffe verfügte, bedeutet heute nichts mehr, was der wahren Sachlage entspricht. Solange man auf Zinnober, Karmin, Mennige, auf Ultramarin, Kobalt, Indigo und preußisch Blau und einige gelbe Farben als auf die Vertreter reiner Farben beschränkt war, hatte es allerdings einen Sinn zu sagen, daß man Rot, Gelb und Blau nicht durch Mischung erzeugen könne. Am seltensten waren die grünen Farben. (Darum wurde alles Grün aus Blau und Gelb gemischt.) Heute ist das wesentlich anders. Die modernen Anilin- und Alizarinfarben, sowie zahlreiche andere Kohlenteerprodukte scheinen gerade die purpurnen, grünen, grünblauen und violetten Farbentöne zu bevorzugen,

und die ehemaligen Urfarben stellt man dann durch Mischung her. Das beste und reinste Rot, das im durchfallenden Licht nur das Rot des Spektrums vom Ende bis etwa 670 μμ zeigt und in dem alles Orange, alles Gelb u. s. w. vollständig ausgelöscht ist, stelle ich durch Mischung einer gelben und einer violettblauen Anilinfarbe her. (Früher benutzten wir im Laboratorium zu Toronto zur Herstellung annähernd monochromatischen Lichtes gefärbte Gelatine; jetzt färben wir photographische Platten direkt, entweder einzeln, oder wenn die Farben sich nicht chemisch beeinflussen, mit der Mischung. Solche Platten sind viel durchsichtiger als Gelatinekompositionen. Herr Dr. Abbott, erster Assistent im psychologischen Institut zu Toronto, wird an anderer Stelle über das Verfahren berichten.)

Leider hat man die Unhaltbarkeit der physiologischen Komponententheorie noch nicht in demselben Grade eingesehen, wie diejenige der Maler-Grundfarben, obgleich man zugestehen muß:

daß man jede Farbenqualität ohne Ausnahme durch Mischung anderer Qualitäten hervorbringen kann, und

daß man aus je zwei Farben, die im Farbenkreis einander näher liegen als zwei Komplementärfarben, alle dazwischenliegenden Farbentöne mischen kann (natürlich nicht in beliebiger Sättigung).

Im großen Publikum, auch bei Ärzten und Physiologen und leider auch bei vielen Psychologen, ist es immer noch die Helmholtzsche oder Heringsche Komponententheorie oder eine ihrer modernen Modifikationen, die am meisten Anklang finden. Wenn man aber einmal erkannt haben wird, daß man die Farbenmannigfaltigkeit überhaupt nicht erklären, sondern höchstens beschreiben kann, und daß man eine Klassifikation der Qualitäten des Licht- und Farbensinnes nur auf die Eigenschaften der Empfindungen und Wahrnehmungen, nicht aber auf diejenigen beobachteter oder möglicher physiologischer Prozesse gründen darf [1]), dann wird ein Rückschlag eintreten. Ich wage zu behaupten, daß nach zwanzig Jahren kein vernünftiger Mensch mehr an einer Komponententheorie festhalten wird.

6. »Farben« sind Sinnesqualitäten, nicht Strahlengattungen und nicht Färbe- oder Malmittel. Wir unterscheiden die Farben (die »gesehenen«, nicht die sogenannten »wirklichen«; die Kontrastfarbe ist die empfundene, nicht eine sogenannte objektive) unabhängig von anderen gleichzeitig gegebenen oder vorausgegangenen Bewußtseinselementen. Schwarz und Weiß dagegen und ebenso Braun sind nicht einfache Sinnesqualitäten. Es gibt schwarze, weiße und graue Gegenstände, aber

---

[1]) Siehe meine Abhandlung über normale und anormale Farbensysteme im Archiv für die gesamte Psychologie.

man kann sich nicht eine unbegrenzte schwarze, weiße oder graue Fläche denken oder vorstellen, so wie wir uns eine unbegrenzte rote, grüne oder blaue Fläche denken können. Wohl kann man sich eine farblose Fläche und diese mehr oder weniger hell oder dunkel denken. Wenn wir aber von der Oberfläche eines Gegenstandes aussagen wollen, daß sie schwarz, weiß oder grau sei, dann muß uns mehr gegeben sein als die bloße Qualität und Intensität der Lichtempfindung. Um das Urteil zu fällen, »ich sehe Schwarz« oder »ich sehe Braun«, muß ich außer dem, was unmittelbar als Qualität und Intensität der Lichtempfindung wahrgenommen wird, noch andere Daten haben. Wenn man durch eine, die Konturen der zu beurteilenden Fläche verdeckende Röhre sieht, kann man zwar ebenso wie ohne diese Beschränkung mit Sicherheit urteilen, ob man Rot oder Rötlich, Grün, Gelb oder Blau u. s. w. sieht, nicht aber, daß man Schwarz oder Weiß sieht. Bezüglich der achromatischen Empfindungsreihe läßt sich dann nur noch angeben, daß man mehr oder minder helles farbloses Licht sieht (es sei denn, daß man absolute Dunkelheit als Schwarz bezeichnet). Richtet man die Röhre auf sogenannte braune Gegenstände, so kann man, da man nun keine Gelegenheit hat, aus den Helligkeitsverhältnissen Schlüsse zu ziehen, nur feststellen, daß man ein mehr oder minder helles und gesättigtes Gelb, Orange oder Rot sieht. In Versuchen, die ich zur Demonstration in Vorlesungen mache, wird z. B. ein ganz dunkles, fast schwarzes Schokoladenbraun Rosa, ein ebenso dunkles Kaffeebraun Blaßgelb genannt. Braun ist nur eine dunkle Schattierung von Gelb, Orange oder Rot.

Soweit es das Braun anlangt, wird die Richtigkeit des Vorstehenden meist zugegeben, nicht aber in Bezug auf Schwarz und Weiß. Ich empfehle denjenigen, denen die Sache noch nicht klar ist, den folgenden Versuch zu machen, mit dem ich die an der alten Voreingenommenheit festhaltenden Hörer in meinen Vorlesungen endgültig zu überzeugen pflege. Ein weißer Karton mit einem Loch in der Mitte ist so aufgestellt, daß die dem Beschauer zugewandte Seite nicht viel Beleuchtung vom Fenster her empfängt; jedermann »sieht« dennoch, daß es ein »weißer« Karton ist. Das etwa 5 cm weite Loch in der Mitte desselben wird vor einem »schwarzen« Karton so angebracht, daß von letzterem der Rand nicht sichtbar ist, der Karton jedoch der vollen Beleuchtung durch das Tageslicht ausgesetzt ist. Der schwarze Karton, durch das Loch im weißen gesehen, erscheint nunmehr sehr viel heller als der letztere. Fragt man dann die Zuhörerschaft, was gesehen wird, so erhält man die Antwort: ein weißer Karton mit einem Loch, durch das ein viel helleres Weiß gesehen wird. Man braucht jetzt nur den weißen Karton zu entfernen (ohne die Lage und Beleuchtung des

schwarzen zu ändern), um jedermann erkennen zu lassen, daß das viel hellere weiße Objekt nichts ist als ein schwarzer Karton. Man kann den Versuch ebensogut auch in umgekehrter Weise anstellen, d. h. durch eine Öffnung in einem schwarzen, aber wohl beleuchteten Karton einen schlecht beleuchteten, weißen Gegenstand sehen lassen, der dann natürlich dunkler aussehen wird als der schwarze Karton.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir nunmehr zu dem eigentlichen Gegenstand unserer Abhandlung, dem Kolorit, übergehen.

2.

Unter Kolorit verstehe ich eine über das ganze Gemälde (oder das ganze Sehfeld) oder über einen großen Teil desselben ausgebreitete, herrschende Färbung; herrschend nicht in Bezug auf die Quantität, sondern in Bezug auf den Ort; sie ist überall oder fast überall auf dem Bilde. Man mag den Begriff des Kolorits anders definieren, und man mag etwas von dem Gesagten ganz verschiedenes darunter verstehen, z. B. eine gewisse Manier in der Farbengebung. Ich will meine Definition niemand aufdrängen, ich will nur eine gewisse Farbenbeziehung besprechen, die sowohl ästhetisch wie psychologisch sehr wichtig ist, und die ich mit dem Namen Kolorit belege. Das Kolorit ist nicht die objektive Farbe eines Gegenstandes, also keine Lokalfarbe, es ist aber auch nicht eine wirklich gesehene (wie die durch Kontrast und dergleichen veränderte Lokalfarbe), es ist überhaupt nichts unmittelbar Wahrgenommenes, sondern etwas Erschlossenes. Ein Bild kann z. B. ein bläuliches Kolorit haben, obgleich es nicht einen einzigen blauen Pigmentstrich enthält. Ich will das mit einem an sich unsinnigen Beispiel erläutern: man denke sich ein Bild, das einen Löwen in der Wüste zur Zeit des Sonnenunterganges und bei einer bläulich nebligen Atmosphäre darstellt. Diese Zusammenstellung, besonders der blaue Dunst in der Wüste, ist wohl ziemlich sinnlos oder gar unmöglich, sie eignet sich aber trefflich für das, was ich demonstrieren will. Wenn ich nun den Wüstensand mit rötlichgelben und bräunlichen, den Abendhimmel aber mit orangefarbenen Tönen male, und den Wüstenkönig gelb anstreiche, dann habe ich die gewöhnliche Beleuchtung. Um den blauen Dunst hinzuzufügen, muß ich den rötlichen und bläulichen Tönen der Wüste einen violetten Anflug geben, den orangefarbenen Himmel aber roter und purpurner malen und den Wüstenkönig grünlich anlaufen lassen. Ich habe nun ein Bild, das keine blaue Fläche enthält; es besteht aus roten, violettbraunen, purpurnen, orangegelben und grünen Flächen. Wenn aber dem Beschauer die Farben der Gegenstände, welche sie in farbloser Beleuchtung zeigen, bekannt sind, so wird er, falls er das Ganze mit andersfarbiger Umgebung zu ver-

gleichen Gelegenheit hat, nicht sagen »ich sehe einen grünen Löwen auf violettbraunem Grunde«, sondern »ich sehe einen gelben Löwen auf braunem und rotem Grunde, das Ganze aber wie durch ein bläuliches Glas oder durch einen bläulichen Nebel gesehen«. Das Blau hier ist das Kolorit, so wie ich den Begriff in dieser Arbeit verstanden wissen will.

Das Kolorit wird bewirkt teils durch die farbige Natur der Beleuchtungsquelle oder -quellen, teils durch die Beschaffenheit der Atmosphäre. Solange auf einem Bilde nicht zwei heterogene Beleuchtungsquellen vorhanden sind, wie z. B. Tageslicht und künstliches Licht, so kann ein Bild nur ein Kolorit haben; da aber größere oder intensive Flächen von besonderer Lokalfarbe wieder als sekundäre Beleuchtungsquellen wirken, so kann ein Teil eines Bildes neben dem Hauptkolorit ein das Hauptkolorit entweder unterstützendes oder ihm entgegenwirkendes sekundäres oder Lokalkolorit haben. Ebenso kann, da das Gesamtkolorit meist aus den beiden Komponenten Beleuchtung und Atmosphäre besteht, jede von diesen Komponenten, unabhängig voneinander, an verschiedenen Stellen des Bildes verstärkt oder abgeschwächt auftreten.

Das Kolorit wird nicht gemalt, damit es gesehen werden soll; im Gegenteil, gerade wie wir in der Natur das Kolorit am wenigsten direkt bemerken, wenn es am meisten Stimmung in uns hervorruft, so will auch der Künstler das Gesamtkolorit seines Bildes wirken lassen, ohne daß es direkt in den Schwerpunkt der Aufmerksamkeit gehoben wird. Eine Landschaft hat am Abend eine ganz andere Stimmung als am Morgen oder zur Zeit der Sonnenhöhe; das ist keineswegs lediglich eine Sache der Beleuchtungsintensität und der Schattenwerfung, sondern sehr wesentlich auch eine solche der Färbung; wir bemerken aber die Änderung in der Färbung gar nicht oder fast gar nicht, obschon sie die charakteristische Abendstimmung in uns hervorruft. Warum aber bemerken wir die Färbung nicht? Einfach deshalb, weil sie — gleichsam über die ganze Landschaft ausgebreitet — mit nichts anderem verglichen werden kann, denn alles hat ja den Hauch dieser Färbung. Ebenso entgeht uns gewöhnlich das Kolorit der künstlichen Beleuchtung. Im Lampen- oder gewöhnlichen Gaslicht (nicht Auerlicht) hat alles eine orangegelbe Färbung. In schwach blau gefärbten Gegenständen vermag das orangegelbe Kolorit des künstlichen Lichtes unter Umständen die ursprüngliche Farbe fast ganz zu kompensieren. Und obgleich violette Dinge mehr purpurfarben aussehen und wir Grün und Blau oder Weiß und Gelb nicht mehr ordentlich unterscheiden können, so sagen wir doch nicht: bei Lampenlicht sieht alles Weiße gelb oder orangegelb aus, sondern wir drücken uns (ganz, als ob

wir das Kolorit nicht bemerkten) so aus: Abends sieht alles Gelb weiß aus.

Wenn man in einem Gemälde das Kolorit sofort als etwas Auffallendes bemerkt, so ist das der schlagendste Beweis dafür, daß entweder das Kolorit falsch ist, oder daß das Bild sich in einer unnatürlichen Umgebung befindet. Der erste Fall tritt sehr leicht ein, wenn der Maler ein Kolorit nicht auf Grund seiner eigenen natürlichen Beobachtung wählt, sondern um einer herrschenden Geschmacksrichtung, einer Mode zu folgen; der andere dagegen tritt ein, wenn Bilder in Gemäldegalerien aufgehängt werden. Wo bei der Anordnung nur historische Gesichtspunkte gelten, kann man natürlich gar keine Rücksicht mehr auf das Kolorit nehmen; dadurch werden aber die Bilder oft ungerecht behandelt und dann selbstverständlich vom Publikum auch sehr ungerecht beurteilt. Die Aufhängung, wie sie in Galerien üblich ist, ist eine Barbarei und zwar eine mindestens ebenso große, wie die Bemalung der Außenwände an ägyptischen und babylonischen Tempeln, das rohe Anmalen von Skulpturen oder die amerikanischen »*Posters*«. Die Bilder werden zu nahe aneinander gehängt und stören sich gegenseitig; infolgedessen kann man sich überhaupt nicht mehr, wie man beim Kunstwerk sollte, in die zur Darstellung gelangenden Gedanken versenken, sondern man kann nur noch die Virtuosität, mit der das Kunstwerk ausgeführt ist, beurteilen oder bewundern. Es ist wie eine Sammlung von Nippsachen, wo man alles mögliche nebeneinander stellt. Bei richtiger Anordnung sollte jedes Bild genügend Raum um sich herum haben, und zwar von einer Farbe, die seinem Kolorit angepaßt ist; oder noch besser, jedes Bild sollte eine Wand oder Nische für sich erhalten. Da, wo größere Helligkeiten dargestellt sind, sollte stets sorgfältig vermieden werden, daß diese Helligkeiten mit den durch ein nahes Fenster oder Oberlicht sichtbaren verglichen werden können. Ich habe nie einsehen können, warum ein Bild einen Rahmen haben muß, am allerwenigsten kann ich einsehen, warum es einen Goldrahmen haben muß, der durch seine metallische Reflexion Lichtintensitäten und Intensitätsdifferenzen erzeugt, die denjenigen des Bildes höchst störend gegenübertreten. Die ideale Aufhängung eines wertvollen Bildes, besonders einer Landschaft, denke ich mir so: Das Gemälde ist etwas vertieft in die Wand eingelassen oder ist gar durch eine Öffnung in der Wand sichtbar, die etwas kleiner ist als das Bild, so daß man seinen Rand nicht sehen kann. Die Beleuchtungsquelle — Oberlicht, elektrische Bogenlampe oder sonstige künstliche Lichtquelle — muß durch Draperien den Blicken des Beschauers entzogen sein. Es ist sehr zu wünschen, daß die Beleuchtung des Saales, mit derjenigen des Gemäldes verglichen, äußerst

gedämpft erscheint, selbst auf die Gefahr hin, daß man das Kleingedruckte des Katalogs nicht lesen kann. Ein Kunstwerk, das außer dem Namen des Künstlers und einer in wenigen Worten anzugebenden Bezeichnung des Gegenstandes der Darstellung noch weiterer Erklärung bedarf, verdient nicht öffentlich ausgestellt zu werden. Das Kunstwerk soll durch seine eigenen Eigenschaften wirken, nicht durch allerhand in Worten ausdrückbare Assoziationen.

Ist das Bild in die Wand versenkt, so müssen die (um Schatten zu vermeiden) schiefen Versenkungsflächen dunkel gehalten werden. Überhaupt darf keine Stelle der Umgebung Helligkeitsunterschiede und Helligkeiten aufweisen, die denen des Bildes gleichkommen oder dieselben gar übertreffen. Ich glaube, daß es bei solcher Aufhängung viel leichter sein wird, eine größere Anzahl Bilder ohne gegenseitige Störung in nicht sehr großer Entfernung voneinander anzubringen, als bei der üblichen Goldrahmenmethode.

Jede Qualität des Farbenkreises kann zum Kolorit werden in der Natur, oder vom Künstler als solches gewählt werden. Zwei Umstände jedoch haben zur Folge, daß sowohl physisch wie vom Standpunkt des Künstlers gewisse Farbentöne einen Vorrang besitzen. Da ist zunächst die von Goethe klar beobachtete und so scharfsinnig erörterte Tatsache, daß trübe Medien sich bezüglich der Auslese der Brechbarkeitsstufen im durchgelassenen und im reflektierten Lichte ganz verschieden verhalten. Leider hat Goethe diese Tatsache zur Grundlage seiner ganzen Farbentheorie und seiner maßlosen Polemik gegen die Newtonsche Lehre gemacht. Wie verfehlt auch die letztere sein möge, die Grundtatsache bleibt ebenso richtig wie der alte Satz, daß die Farbe etwas Schattiges sei. Denn überall, wo wir (physikalisch) von Farbe sprechen, liegt das Ergebnis einer Subtraktion vor. Man muß dem weißen Licht etwas entziehen, um eine Farbe zu bekommen. Diese muß daher dunkler sein als das farblose Licht, von dem sie ein Teil ist. Leider steht in vielen Lehrbüchern der Physik immer noch der Unsinn, daß bei der Mischung der Farben auf dem Farbenkreisel deshalb kein reines Weiß entstehen könne, weil die Farben nicht r e i n seien. Da jede der Komponenten dunkler sein muß als sogenanntes Weiß bei gleicher Beleuchtung, so kann ihre durchschnittliche Helligkeit (und um diese handelt es sich bei der Mischung durch Rotation) auch die des »Weiß« nicht erreichen. Aber selbst die hervorragendsten Optiker, wie Helmholtz, scheinen übersehen zu haben, daß es zwei ganz verschiedene Arten der Lichtmischung gibt, nämlich die eine, bei welcher die Intensität der Resultante gleich der Summe der Intensitäten der Komponenten ist, und die andere, wo die Helligkeit der Resultante gleich dem Durchschnitt der Intensitäten der Komponenten ist.

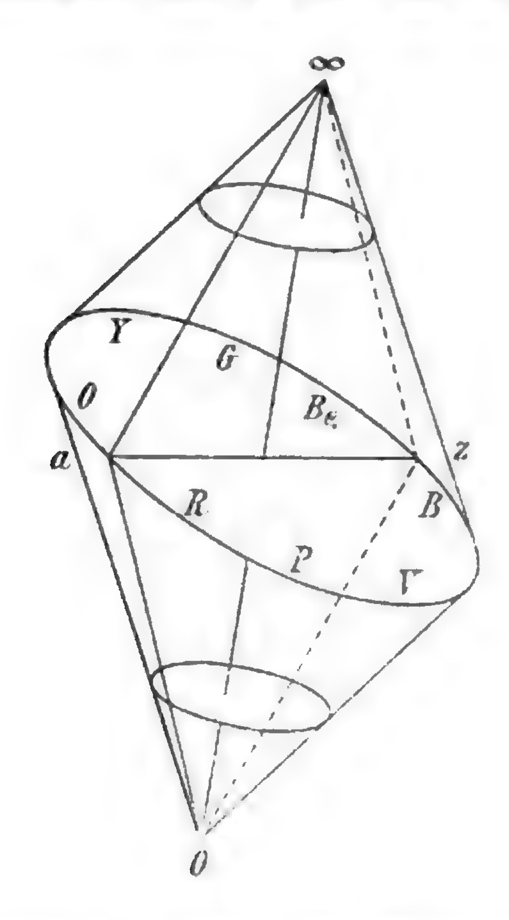
Alle trüben Medien bevorzugen hinsichtlich der Durchlässigkeit die roten und gelben, hinsichtlich der Reflexion aber die blauen und violetten Strahlen. Da nun das reine (im Spektrum äußerste) Rot und das Violett sehr lichtschwach sind, so handelt es sich in der Praxis einfach um den Gegensatz von Rotgelb und Blau. Diese von Goethe als die Ursache aller Farbenzerstreuung angesehene Eigenschaft ist lediglich die Folge davon, daß die kurzwelligen und brechbareren Strahlen im Innern des trüben Mediums bei der Zurückwerfung an den reflektierenden Teilchen weniger Chance haben als die langwelligen, der totalen Reflexion zu entgehen, infolgedessen sie nach einigem Hin- und Herwandern innerhalb des Mediums wieder in einer der Einfallsrichtung mehr oder weniger direkt entgegengesetzten Richtung hinaus müssen. Alle hell erleuchteten oder selbstleuchtenden Flächen müssen daher, wenn durch farblose trübe Medien gesehen, je nach der Dicke der letzteren mehr oder minder rötlich oder gelblich erscheinen. Dunkle oder ganz lichtlose (»schwarze«) Flächen dagegen erscheinen, da nur das vor ihnen gelegene Trübungsmedium zurückstrahlt, bläulich. Da die Luft stets ein mehr oder weniger schwach getrübtes Medium ist, so spielt dieser Umstand bei der Landschaftsmalerei eine äußerst wichtige Rolle. Die Luftperspektive ist nur zum Teil eine Sache der Helligkeitsverteilung, zum anderen, ebenso wichtigen Teil aber eine solche der durch trübe Medien verursachten Koloritverschiebung; und zwar, wie wir weiter unten zeigen werden, fast ausnahmslos der Verschiebung nach den Schwerpunkten Rotgelb und Blau.

Der andere Umstand ist das sogenannte Purkinjesche Phänomen d. h. die gegenseitige Abhängigkeit von Farbenton, Sättigung und Helligkeit. Die hierher gehörigen Erscheinungen lassen sich, obgleich unter sich innerlich zusammenhängend, unter folgende drei Gesichtspunkte ordnen:

1. Die warmen Farben (Rot, Orange, Gelb) verlieren bei starker Verminderung der Helligkeit ihren spezifischen Farbenton viel früher als die sogenannten kalten Farben, während umgekehrt bei starker Erhöhung der Intensität die letzteren früher als jene weißlich werden d. h. sich dem Farblosen nähern. Aber auch ihre Helligkeit verlieren die warmen Farben bei Verminderung der Beleuchtungsintensität ungleich schneller. Bei sehr schwacher Beleuchtung (Dämmerung), in welcher man Blau noch deutlich erkennen kann, sehen rote Gegenstände farblos und oft dunkler als schwarze aus. Diese Seite des Purkinjeschen Phänomens ist jedoch, da äußerste Helligkeiten und Dunkelheiten in der Kunst fast gar nicht zur Darstellung gelangen können (vielleicht mit Ausnahme von Nachtszenen und dergleichen),

für die Malerei nicht von so großer Bedeutung wie die andern zwei nunmehr zu erörternden Gesichtspunkte.

2. Die sogenannten warmen Farben sind bei höchster und überhaupt bei hoher Sättigung ungleich heller als die kalten. Es ist infolgedessen unmöglich, ein Gelb oder Orange und ein Blau nebeneinander zu stellen, die bei gleicher Sättigung auch gleiche Helligkeit haben. Wenn ein Blau dieselbe Sättigung haben soll wie ein gesättigtes Gelb, so muß es viel dunkler sein als das letztere. Umgekehrt, wenn man einem Gelb oder Orange dieselbe Sättigung geben will, wie einem gesättigten Blau, so kann das nur bei einer beträcht-



lich höheren Lichtintensität des ersteren geschehen. Wenn man sich die Verhältnisse von Farbenton, Sättigung und Helligkeit geometrisch veranschaulicht, was nach dem Vorgange von Wundt am besten durch den sogenannten Farbenkegel geschieht, so läßt sich den hier geschilderten Erscheinungen nur dadurch Rechnung tragen, daß man der Grundfläche des Doppelkegels eine zur Achse stark geneigte Lage gibt (siehe Figur) [1]. Die Peripherie der Basis stellt die geschlossene

[1]) Diese Figur ist meiner Abhandlung im Archiv für die gesamte Psychologie »Normale und anormale Farbensysteme« entnommen. Die Schiefe der Grundfläche ist übrigens in der Figur zu gering angenommen. Der Helligkeitsunterschied zwischen Gelb und Blau ist in Wirklichkeit viel größer.

Mannigfaltigkeit der Farbenqualitäten in maximaler Sättigung dar, während die Achse die Reihe der möglichen farblosen Lichtempfindungen repräsentiert. Keine zwei Punkte im ganzen Doppelkegel sind einander gleich. Man variiert die Farbe, indem man, irgendwo im Kegel, in einer Richtung parallel zur Peripherie der Basis fortschreitet. Die Helligkeit ändert sich in axialer Richtung, und die Sättigung endlich in der dazu senkrechten; d. h. die Helligkeit wird durch den senkrechten Abstand von der unteren Kegelspitze, die Sättigung durch die Entfernung von der Achse gemessen. Die schiefe Stellung der Basis aber bedingt, daß man nirgends im Doppelkegel von einem Farbenton zu einem anderen von gleicher Sättigung übergehen kann, ohne die Helligkeit zu ändern. Nur eine Richtung, nämlich die zum schiefsten Durchmesser der Basis senkrechte, die den Farbentönen Purpur und Grün entspricht, macht davon eine Ausnahme. Am Farbenkegel läßt sich dann leicht auch der folgende dritte Gesichtspunkt klarmachen:

3. Wenn man eine Ebene senkrecht zur Achse an irgend einer Stelle durch den Doppelkegel legt, so repräsentiert eine solche Schnittfläche das System der für eine einzige bestimmte Helligkeit möglichen Farbentöne und Sättigungen. Nun wird man bemerken, daß im Doppelkegel mit schiefer Basis nur eine solche Schnittfläche möglich ist, die zentrisch zur Achse ist, nämlich diejenige durch den Mittelpunkt des Kegels, der ja mittlere Helligkeit repräsentiert. Alle Schnittflächen gleicher Helligkeit im oberen, die sogenannten »Tinten« (englisch »*tints*«) der Farben darstellenden Teile des Kegels sind exzentrisch zur Achse, und zwar ist ihr Schwerpunkt nach der Seite der hellsten Farbe des Grundkreises, also nach dem Orangegelb verschoben. In der unteren Kegelhälfte dagegen, dem Gebiet der »Schattierungen« (»*shades*«), ist die exzentrische Verschiebung nach der Seite der dunkelsten Qualität der Basis gerichtet, nach dem Blau; mit anderen Worten: bei Erhöhung der Lichtintensität haben in der Farbenmannigfaltigkeit die warmen Qualitäten das Übergewicht. Bei Verminderung der Intensität dagegen herrschen die kalten Farben vor.

Für die Malerei ist das unter diesen drei Gesichtspunkten geschilderte eigentümliche Verhalten der Farbenqualitäten in Beziehung zur Lichtintensität von außerordentlicher Tragweite. Für das Kolorit ist es geradezu der bestimmende Faktor. Daß bei hoher Lichtintensität das Schwergewicht des Farbensystems nach dem Gelb oder Orange verschoben ist, das heißt doch nichts weiter, als daß das unter solchen Beleuchtungsverhältnissen stehende Ganze eine rötlichgelbe Stimmung, ein rotgelbes Kolorit bekommen muß. Umgekehrt muß bei herabgesetzter Beleuchtungsintensität, wo dem Purkinjeschen Phänomen zufolge das Schwergewicht der Farbenmannigfaltigkeit im Blauen liegt,

eine bläuliche Stimmung eintreten. Daher der warme Ton, die gelbliche Stimmung der Sommerlandschaft und das kalte bläuliche oder violettbläuliche Kolorit der Winterszene; daher ferner die gelbliche Stimmung der Mittagssonnenbeleuchtung und das Blau der Spätabend- und Nachtlandschaft; daher endlich der besondere Reiz der Szenerien mit doppeltem Kolorit, wie beispielsweise der Morgen- und Abendbeleuchtung (Sonnenuntergang, Abendrot, Morgenrot), wo die beiden Kolorite im Ringen nach der Vorherrschaft ein so wechselvolles Spiel von Kontrasten und Übergängen hervorzaubern; oder der Szenen, wo Tages- oder Dämmerungsbeleuchtung mit den Strahlen künstlicher Lichtquellen um die Herrschaft ringt (siehe beispielsweise Rembrandts Grablegung Christi).

Die Kunst des Meisters des *Chiaro-oscuro* besteht im wesentlichen darin, mit Hilfe seiner Pigmente eine möglichst große Anzahl von Lichtwerten oder Helligkeitsabstufungen (die natürlich meist auch gleichzeitig Sättigungsgrade sind) herzustellen und geschickt zu verwenden. Nun muß aber der Maler hinsichtlich der Wiedergabe der Helligkeiten, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe [1]), weit hinter den in der Natur gegebenen zurückbleiben. Während wir in der Wirklichkeit, auch bei gewöhnlicher, diffuser Tagesbeleuchtung oder bei ganz bedecktem Himmel, immer noch mit Helligkeitsunterschieden zu rechnen haben, die oft das Verhältnis von eins zu mehreren Tausend übersteigen, kann der Maler nie über das Intensitätsverhältnis seines hellsten und dunkelsten Pigmentes hinausgehen, das im denkbar günstigsten Fall etwa 1:70 beträgt. Wenn ich eine ebene Fläche halb mit dem besten Weiß, halb mit dem tiefsten Schwarz, das wir als Malerfarbe besitzen oder durch Mischung bereiten können, anstreiche, so ist der Maler eben gerade noch im stande, diese Fläche auf seinem Gemälde naturgetreu d. h. im richtigen Helligkeitsverhältnis wiederzugeben. Wenn ich ihm aber dann aufgebe, ein auf diese Fläche gelegtes Stückchen schwarzen Samt mitzumalen, so lassen ihn seine Mittel bereits im Stich. Ebenso, wenn auf das Weiß ein Strahl direkten Sonnenlichtes oder auf das Schwarz ein Schatten fällt. Das einzige, was er in solchen Fällen tun kann, ist, die Helligkeitsverhältnisse etwas zu fälschen und es der geschickt angewandten Wirkung des Kontrastes zu überlassen, bis zu einem gewissen Grade für den Mangel aufzukommen. Wenn Ruskin gemeint hat, daß der Maler zwar die wirklichen Helligkeitsunterschiede nicht wiedergeben könne, wohl aber

[1]) Siehe meine Abhandlung »Über die psychologisch-ästhetische Bedeutung des Helligkeits- und Farbenkontrastes«. Philos. Studien Bd. VI. Es finden sich darin zahlenmäßige Angaben über einige mittels Polarisationsphotometer gemessene, in der Natur häufig vorkommende Helligkeitsverhältnisse.

ihre Verhältnisse, so hat er sich sehr geirrt. Gerade das ist es, was der Maler nicht kann. (Ruskin hat sich wahrscheinlich dabei irrtümlich die Intensität des besten schwarzen Pigmentes als Null gedacht.) Wenn es dem Maler hie und da gelingt, höhere Lichteffekte ziemlich täuschend wiederzugeben, so dankt er dies lediglich der Mitwirkung des entweder mit Überlegung oder instinktiv angewandten Helligkeitskontrastes, demzufolge die Helligkeit einer beschränkten lichten Stelle durch eine sehr dunkel gehaltene, genügend ausgedehnte Umgebung bedeutend gehoben werden kann. Die Wiedergabe der in der Natur zu findenden Helligkeitsunterschiede hat demnach in der Malerei ziemlich enge Grenzen; und überall, wo der Versuch gemacht wird, die Lichtquellen selbst (Sonne, Mond, Feuer, brennende Lampen, Fackeln und Kerzenflammen u. s. w.) zur Darstellung zu bringen, da muß mit wenigen Ausnahmen das Resultat, vom Standpunkte der Helligkeitsbetrachtung gesehen, als eine Art Karikatur erscheinen. Aber durch tausendjährige Übereinkunft, aus der Helligkeitsnot eine Tugend zu machen, haben wir uns gewöhnt, die Betrachtung vom Intensitätsstandpunkt hintanzusetzen. Sind Form und Farbe einigermaßen richtig, dann drücken wir hinsichtlich der Helligkeit nur zu leicht ein Auge zu; und wenn wir dann eine weiße oder hellgelbe Scheibe am horizontalen Rande einer blauen, grauen oder violetten Fläche gemalt sehen, dann interpretieren wir das sofort als die Sonne oder den Mond in der Nähe des Horizontes, obgleich das Gemalte viel richtiger eine an die Wand geklebte Papierscheibe oder einen Teller vor der tapezierten Wand des Küchenschrankes darstellt. Zuletzt gelangen wir dann zu einem Standpunkte der (fälschlich als künstlerische Abstraktion beschönigten) ganz willkürlichen und anmaßenden Assoziation, wo wir es fertig bringen, die Sonnen- oder Mondscheibe (deren charakteristisches, von andern gleichgeformten Eindrücken unterscheidendes Merkmal doch einzig in ihrer Helligkeit besteht) auch im Basrelief darzustellen — ganz ohne Helligkeitsdifferenz.

Die Tendenz, die Helligkeitswahrheit zu Gunsten einer vermeintlich oder wirklich größeren Farbenwahrheit zu opfern, tritt ganz besonders stark hervor in vielen Erzeugnissen des modernen sogenannten Impressionismus und der Freilichtmalerei. Ich sage des »sogenannten« Impressionismus, denn jede andere Richtung hat eigentlich denselben Anspruch auf diesen Namen. Jede Kunst sucht so darzustellen, daß die geschaffenen »Eindrücke« denen der Wirklichkeit von einem gewissen Standpunkte gleichen. Indem sich der »Impressionismus« diesen Namen gibt, behauptet er nur, daß sein (vermeintlich wichtiger, nach anderer Ansicht aber auf verhältnismäßig Unwesentliches gerichteter) Parteistandpunkt der einzig richtige sei. Unter der Vorgabe

größerer Farbentreue und vollkommenerer Atmosphärenwirkung gibt man der Licht-(Helligkeits-)treue[1]) einen so derben, verflachenden Schlag ins Gesicht, daß die meisten Menschen (wie bei mancher modernen melodienlosen Musik) erst nach jahrelangem »Sich-Einfühlen« Gefallen an dieser Richtung finden können. Durch Gewohnheit kann man allerdings mit der Zeit auch an dem Gefallen finden, was man zunächst verabscheut, wie der Zulauf zu Faustkämpfen, Stiergefechten, Hinrichtungen u. dgl. beweist.

Das dem Künstler zur Verfügung stehende maximale Helligkeitsverhältnis (der Pigmente) von etwa 1:70 wird durch die neue Richtung noch auf die Hälfte oder auf noch weniger herabgedrückt. Die größten Helligkeitsunterschiede auf diesen Bildern übersteigen oft kaum das Verhältnis 1:20 bis 30, und es entsteht jene neblige Luftperspektive, die einer mit Zigarettendampf gefüllten Atmosphäre entspricht, wie sie, besonders seitdem Damen rauchen, im Atelier ja zuweilen vorkommen mag, die aber in der Natur doch sehr selten ist und auch dann nur einen sich wenig zum Vorbild der Kunst eignenden Ausnahmefall repräsentiert.

An dieser Stelle möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß Helligkeitstreue in der Malerei viel wichtiger ist als Farbentreue, obgleich viele modernen Künstler und Kunstrichter — nach dem Bestand in den Galerien und den Resultaten der Preisverteilungen zu urteilen — offenbar das Gegenteil anzunehmen scheinen. Es geht damit wie mit manchen andern uns sonst ganz vertrauten Dingen, die wir gewohnheitsmäßig schief beurteilen. So sind wir auch geneigt, das Wesentliche einer Melodie in der Abänderung der Tonhöhe zu sehen, während man sich doch durch ein ganz einfaches Experiment überführen kann, daß Betonung und Rhythmus d. h. Intensitätswechsel und Zeitverhältnisse für die Erkennung der Melodie wesentlicher sind. Man erkennt die meisten Melodien, auch wenn man sie nur, lediglich ihren Rhythmus wiedergebend, auf der Trommel oder mit dem Bleistift auf der Tischplatte andeutet. Dahingegen wird auch die bekannteste Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellt, wenn, unter vollständiger Erhaltung aller Tonhöhenintervalle, verhältnismäßig kleine Änderungen der absoluten und relativen Intensitäts- oder Zeitverhältnisse vorgenommen werden. Ganz ähnlich ist es auf dem Gebiete des Lichtes. Daß beim Wegfall aller Farben noch genug für Verstand und Schönheitssinn übrig bliebe, um eine intellektuell und ästhetisch ganz erträgliche Welt auszumachen, das dürfen wir dreist aus unserer

[1]) Leider auch oft der Formentreue. Man braucht heute nicht mehr formenrichtig und perspektivisch zu sehen, um malen zu können. Es ist ja so billig und sieht doch so schneidig aus, wenn man recht undeutlich und »künstlerisch« kleckst.

Vorliebe für farblose Skulptur, unserem Verständnis für die Kunst in Schwarz und Weiß und aus dem Umstande schließen, daß es eine totale Farbenblindheit gibt und daß diese Gesichtsinnsanomalie des vollständigen Fehlens aller qualitativen Lichtunterschiede ziemlich schwer festzustellen und erst spät entdeckt worden ist. Was bliebe hingegen übrig, wenn man sich alle Helligkeitsunterschiede wegdenkt? Wir können uns von diesem Falle kaum eine Vorstellung machen; es könnte in einer Gesichtswelt, die bloß Farben- und keine Intensitätsunterschiede aufzuweisen hätte, wohl kaum zum »Sehen von Objekten« kommen.

Es steht somit fest, daß in der Malerei in erster Linie möglichst große Helligkeitstreue erstrebt werden sollte, während die Farbentreue als Bedingung des Erfolges an die zweite Stelle zurücktreten muß. Nun lassen aber, wie wir oben gesehen haben, bezüglich der Erhaltung der Helligkeitsverhältnisse die zur Verfügung stehenden Mittel eine Erreichung dieser Treue nur innerhalb sehr beschränkter Grenzen zu, während die Mittel zur Wahrung der Farbentreue — da die Sättigung der Pigmente derjenigen der in der Natur vorkommenden Farben wenig oder gar nicht (höchstens bei selbstleuchtenden Flächen) nachsteht — in ungleich weiteren Grenzen ihre Kompetenz behalten. Da es sich nun aber bei der Helligkeit weit weniger um die Wiedergabe der absoluten Lichtmengen als um die ihrer Verhältnisse handelt, während bezüglich der Farben viel mehr die Reproduktion der absoluten Qualität und Sättigung (selbstverständlich der gesehenen, nicht der sogenannten objektiven) angestrebt werden muß, so kann die Höchstwirkung nur durch eine solche Verbindung dieser beiden Bedingungen erreicht werden, bei der sie sich nicht stören und einander entgegenwirken, sondern sich gegenseitig fördern und verstärken. Das heißt, die Sättigungsreihe muß möglichst weit mit der Reihe der Helligkeitswerte zusammenfallen. Der Maler muß als Kolorit eine solche Farbe wählen, bei welcher zwischen der vollen Sättigung und der Sättigung Null eine möglichst große Anzahl oberhalb der Unterschiedsschwelle stehender Helligkeitsabstufungen verwendbar sind. Ein Blick auf den Farbenkegel aber lehrt, daß dies am vollkommensten zutrifft bei den Schattierungen des Gelb oder Orangegelb und bei den Tinten des Blau (oder Violettblau). Das sind dieselben Qualitäten, die bei der weiter oben erörterten, auf das eigentümliche Verhalten trüber Medien zurückzuführenden, durch die Atmosphäre bewirkten Wahl bevorzugt sind. Die gelben und rötlich-gelben Farben stehen bei maximaler Sättigung dem besten Weiß an Helligkeit nur wenig nach; darum gibt es hier viel mehr Schattierungen, d. h. Übergangsstufen nach dem Schwarz oder der vollständigen Lichtlosigkeit, als

bei irgend welchen anderen Farben. Die dunkleren (im Farbenkegel tiefer gelegenen) dieser Übergangsstufen, pflegt man Braun zu nennen. Der Künstler ist daher, wenn er intensive Beleuchtung und damit also große Helligkeitsunterschiede (wobei, wie wir weiter oben sahen, für die gesättigten Farben und ihre Tinten der Schwerpunkt des Farbensystemes nach der warmen, d. h. gelbroten Seite verschoben ist) zur Darstellung bringen will, wie dies der Fall ist bei sonnigen Landschaften, Beleuchtung durch die Mittagssonne, Interieurs bei künstlichem Lichte und dergleichen, geradezu auf das rötlichgelbe oder braune Kolorit angewiesen. Nur dieses ermöglicht es ihm hier, sich die zu einer meisterhaften Behandlung des Helldunkels nötige Zahl von Helligkeitszwischenstufen bei gleichzeitiger Erhaltung der Farbensättigung zu sichern. Wenn wir uns heute in absprechenden Bemerkungen über das braune Kolorit früherer Meister ergehen und geschraubte Erklärungen für die Wahl desselben erfinden, so tun wir das größte Unrecht und bedenken besonders eins nicht: nämlich daß die Meister dieses Kolorit nicht mit der Absicht wählten, daß es gesehen werden solle, und daß es sich in Galerien im Kontrast mit Nachbarbildern auffällig machen solle. Im Gegenteil, sie haben das Kolorit nicht um seiner Färbung willen gewählt, denn die soll ja bei richtiger Aufhängung und Belichtung vergessen werden, sondern wegen seiner eigentümlichen Kraft, die Zahl der Helligkeitsabstufungen zu erhöhen. Da die weiter oben erwähnte Unfähigkeit des Malers, die in der Natur gegebenen Helligkeitsverhältnisse zu reproduzieren, sich weit mehr nach der hellen als nach der dunklen Seite fühlbar macht, so ist dem der hellsten Qualität der Farbenmannigfaltigkeit entsprechenden gelben oder braunen Kolorit vor allen andern der Vorrang gesichert.

Nur wenn das Schwergewicht der Sättigung auf der Seite der dunkleren Farben liegt, d. h. wenn eine große Anzahl von Helligkeitsstufen zwischen dunklen gesättigten Farben und heller Farblosigkeit (weiß) nötig sind wie bei Winterlandschaften, Spätabend- und Nachtszenen, Landschaften bei trübem Himmel, Interieurs bei diffusem Tageslicht, manchen Seestücken u. s. w., dann ist das blaue oder violettblaue Kolorit am Platze. Es klingt paradox, aber es ist dennoch richtig: wenn der Maler große Helligkeit und große Helligkeitsunterschiede darstellen will, so bedient er sich des Kolorits, in welchem die größte Zahl von Schattierungen möglich sind; umgekehrt wählt er zur Darstellung diffuser und trüber Beleuchtung dasjenige Kolorit, das die meisten Tinten ermöglicht. Absolut genommen, repräsentiert die Totalhelligkeit eines Gemäldes der letzten Gattung oft einen etwas höheren Wert als diejenige eines Bildes der ersten Sorte. Bei richtiger Aufhängung der Bilder kommt aber, auf Grund des Gesetzes der Rela-

tivität aller psychischen Größen, der absolute Helligkeitswert der ganzen gemalten Fläche gar nicht in Betracht. Bei Porträts und Genrebildern, bei der Historienmalerei bleibt natürlich der Wahl des Künstlers ein größerer Spielraum, wenigstens soweit er sich die Beleuchtung nach seinem Belieben denken darf; jedoch dürfte auch hier im Interesse der größeren Helligkeitstreue die Wagschale sich nach der Seite des warmen, braunen Kolorits neigen.

Wir haben im vorstehenden nur das Hauptkolorit im Auge gehabt. Dadurch, daß lichtstarke (wenn auch nur reflektierende) Flächen für die nächste Umgebung wieder zur Lichtquelle werden, entsteht die Möglichkeit der nur für Teile der Bilder geltenden sekundären oder Nebenkolorite. Von der Genialität, mit welcher der Künstler Kolorit und Nebenkolorite in ihren wahren Verhältnissen und Wechselwirkungen in der Natur zu beobachten und in seinem Werke wiederzugeben weiß, hängt zum großen Teil sein Erfolg ab. Das wahre »Wissen« besteht hier im »Können« und hat wenig oder nichts mit der Fähigkeit zu tun, das »Gekonnte« auch in herkömmlicher Sprache schulgemäß zum Ausdruck zu bringen. Die großen Meister des Helldunkels — ich will hier nur zwei als Vertreter verschiedener Kolorite nennen, Rembrandt und Velasquez — haben ihre Theorie des Kolorits viel vollkommener, lehrreicher und schöner, als es durch die Sprache möglich ist, in unvergleichlichen Werken mit dem Pinsel geschrieben, aber eine große Zahl moderner Künstler und solcher, die es zu sein beanspruchen, verstehen sie nicht zu lesen. Anstatt dem großen Prinzip möglichster Ausnützung der Kraft der Helligkeitsmittel, dem Hauptprinzip der Methode des Malens und Zeichnens, gebührende Beachtung zu schenken, ergeht man sich in einem verflachenden Hervorheben von Nebensächlichem. Einer seichten, mißverstandenen Farbentreue zu Liebe opfert man die viel wesentlichere Helligkeitstreue. Aber nicht allein hinsichtlich der Darstellung, sondern auch hinsichtlich des dargestellten Stoffes macht sich diese verflachende, das Kunstideal in den Dienst billiger handwerksmäßiger Kunstgriffe stellende Tendenz geltend. Wenn man durch moderne Galerien schreitet, so muß man sich bei so manchen Bildern nicht nur fragen »warum hat der Künstler *so* gemalt?«, sondern auch: »warum hat er *das* gemalt?« Man hat gesagt, der modernen Kunst fehle die Richtung. Vielleicht könnte man noch richtiger sagen, es fehle ihr das »Ziel«. Diese Frage führt uns jedoch über den Rahmen der vorliegenden Besprechung hinaus. Wir gedenken sie daher zum Gegenstand einer weiteren Abhandlung zu machen unter dem Titel: *Warum wird gemalt?*

III.

Kleists dramatischer Stil.

Von

Wilhelm Waetzoldt.

1.

Das Problem des Tragischen findet seine Lösung im Allgemein-Menschlichen, auf dem Felde der Ethik, das Wesen des Dramas erklärt sich rein künstlerisch: als rhythmisches Erlebnis. Die Aufführung eines Dramas stellt sich dar als eine Folge seelischer Erlebnisse, die durch ihre formalen Verhältnisse, durch die bloße Art ihres Ablaufes, uns den charakteristischen Genuß eines dramatischen Kunstwerkes verschaffen. Der Inhalt der übermittelten Vorstellungen mag tragischer oder nicht tragischer Natur sein, zum Drama wird die Bühnendichtung nur durch die bewegte Entwickelung eines Themas, durch den Rhythmus, der sie durchwaltet von der Aufeinanderfolge und Gliederung der Hauptteile an, über die Akzentsetzung in den einzelnen Szenen hinweg bis in den inneren Fluß der Sprache, des Verses und Satzes. Als rhythmisches Kunstwerk ist das Drama am nächsten musikalischen Gebilden, wie der Fuge, verwandt, wo — ähnlich wie in Spiel und Gegenspiel — Themen entwickelt werden in ihrem Kampfe mit Zwischen- und Gegensätzen. Die unmittelbare Gefühlswirkung des Rhythmus gestaltet den Genuß dramatischer Kunstwerke zu einer Art seelischer Gymnastik, erzeugt jenes bekannte Auf und Ab von gegensätzlichen, sich steigernden, wiederholenden und begegnenden Empfindungen. Wir werden zwischen Erregung und Beruhigung, Verlangsamung und Beschleunigung, Spannung und Lösung hin und her getrieben und empfinden diese Regelung unseres Gefühlsverlaufes als eigenartigen Genuß. Wie jede künstlerische Form ist auch die dramatische — auf ihre Beziehung zum Künstler hin betrachtet — Ausdruck eines persönlichen Lebensrhythmus, und so sprechen wir von spezifisch dramatischen Begabungen.

Als eine solche unter den deutschen Dichtern nennt man an erster Stelle Kleist. Wie seine Formsprache alle Merkmale des dramatischen Stiles in der angegebenen Bedeutung aufweist, soll im folgenden zu zeigen versucht werden. —

Die Gesamtbewegung des Dramas ist abhängig von dem Verhältnis der großen Teile, wie die Gesamtbewegung eines Körpers von den Verschiebungen und Beziehungen der wichtigsten Glieder gegeneinander. Das Setzen der großen Einschnitte dort, wie die Betonung der Hauptgelenke hier, ist also entscheidend für die klare zeitliche oder räumliche Entwickelung des künstlerischen Themas. Das Zerlegen des Dramas großen Stiles in Akte ist eine herkömmliche Gliederung, die doch nur dann sachlich berechtigt ist, wenn sie die äußere Spiegelung innerlicher Formverhältnisse, d. h. der natürlichen Struktur des Stoffes, darstellt. Ein allgemein gültiger, weil stets wirksamer Teilungsgrundsatz läßt sich nur insofern aufstellen, als der Ablauf der dramatischen Geschehnisse den großen und bleibenden Verhältnissen des Gefühlsverlaufes entsprechen muß. Geschichtlich ist eine sogenannte Technik des Dramas nicht festzulegen, höchstens psychologisch: aus den Aufbaubedingungen heraus, denen jedes verwickelte Nacheinander von Ereignissen genügen muß, will es überhaupt wirken. Das fühlte auch Gustav Freytag, als er in seiner »Technik des Dramas« die fünfaktige Form psychologisch zu rechtfertigen suchte. Im Grunde konnte er aber über die natürliche Dreiteilung nach den Hauptakzenten: Einleitung — Höhepunkt — Katastrophe, die durch die beiden Grundbewegungen einer steigenden und einer sinkenden Handlung gefordert werden, nur mit Künsteleien zu einer Fünfteilung gelangen. Werden doch das »erregende Moment« und das »Moment der letzten Spannung« psychologisch keineswegs so gebieterisch verlangt, wie die Stufen einer Steigerung seelischer Erregung, ihres Gipfelpunktes und der endlichen Beruhigung; denn diese Momente kennzeichnen den Ablauf jedes natürlichen Erlebnisses, nicht bloß des dramatischen, gelten aber darum natürlich auch für dieses.

Kleists Biographen behaupten nun, seine fünfaktigen Dramen (von dem dreiaktigen »Amphitryon« sehe ich hier ab) seien formal den einaktigen: Guiskard, Penthesilea, Zerbrochener Krug weit überlegen. Der ununterbrochene rhythmische Fluß der Ereignisse in den genannten Stücken ohne Akteinteilung soll eine Auflösung der festen dramatischen Form, ein Sichgehenlassen des Dichters gegenüber der straffen Gliederung der fünfaktigen Werke bedeuten. Bühnengerechter, d. h. den Gewohnheiten eines Theaterpublikums angepaßter und zweckmäßiger für Darstellungsverhältnisse komponiert mögen der Prinz von Homburg, Käthchen von Heilbronn und Die Schroffensteiner sein als jene anderen Dramen, — ob sie innerlich wirklich geschlossener, organisierter sind, scheint mir sehr fraglich; ja, ich möchte in der einaktigen Form Penthesileas und des Zerbrochenen Kruges der fünfaktigen gegenüber etwas künstlerisch Ebenbürtiges, vielleicht sogar Über-

legenes sehen. Der pausenlose Ansturm auf den Gipfel dramatischer Wirkungsmöglichkeit in einem atemraubenden Tempo ist dem leidenschaftlichen, »dramatischen« Lebensrhythmus Kleists viel entsprechender als der beruhigte Pulsschlag des in Akte zerfallenden klassischen Dramas. Die Notwendigkeit der Akteinteilung und ihre höhere formale Berechtigung dem aktlosen Drama gegenüber ist doch erst dann für Kleist nachweisbar, wenn z. B. die Aktanlage seines angeblich reifsten Werkes, des Prinzen von Homburg, wirklich organisch den Gliederungsbedingungen des Stoffes entspricht. Das tut sie aber nicht. Man kann die Akteinschnitte beseitigen oder an andere Stellen setzen, ohne dem Zusammenhange des Stückes dadurch ernstlich zu schaden; bedeuten diese Zäsuren doch nicht Pausen im Sinne der musikalischen Pause, keine »Zwischenakte«, die wirklich Handlungsintervalle markieren sollen, sondern nur Unterbrechungen äußerlichster Art, Seh- und Hörpausen für den Zuschauer. Die sogenannten Akte schließen sich sachlich so eng, so unmittelbar aneinander, sind zeitlich so untrennbar miteinander verknüpft, daß Unterbrechungen der fortlaufenden Handlung an diesen Stellen nur als Störung, nicht aber als künstlerische Notwendigkeit empfunden werden müssen. Ebenso wenig, wie mit den natürlichen Teilen der Handlung, gehen die Akteinschnitte mit den Veränderungen des Schauplatzes parallel; das Stück zählt zwölf Verwandlungen. Wie man die Akteinteilung des Prinzen von Homburg beiseite lassen oder anders verteilen kann, so ist anderseits Penthesilea leicht in Akte zu zerlegen. Der erste würde die Szenen 1—5, der zweite 6—18, der dritte schließlich die Auftritte 19—24 umfassen. Eine solche Gliederung wäre möglich, weil sie der stofflichen Struktur des Stückes entspräche, sie ist aber unnötig hier wie dort, da sie keinen formalen Rechtsgrund hat; in ein Drama, das wie ein Sturmwind vorüberbrausen soll, gehören keine Zwischenakte. Diese drei einaktigen Dramen entsprechen aber nicht nur der eigentümlichen rhythmischen Veranlagung Kleists, die ja auch einer künstlerischen Geschlossenheit ungünstig sein könnte, sie sind sogar streng komponierte Dichtungen.

2.

Die Normannentragödie »Robert Guiskard« war Kleists Schmerzenskind. Mit ihr wollte er seinen größten Wurf tun, »Goethe den Kranz von der Stirne reißen«. Nicht um Bewältigung eines besonders gewaltigen und weitschichtigen Stoffes handelte es sich für ihn, sondern um die Lösung eines Formproblems, in der er seine künstlerische Lebensaufgabe sah. Dies Problem der Form, an dem Kleist scheiterte, lautet: Wie läßt sich in einer neuen großen dramatischen Form Shakespeare und die Antike vereinigen? Das erste Beispiel für die Durch-

führbarkeit dieses Stilprinzipes sollte der Guiskard werden. Aus der Antike übernahm Kleist die Verlegung der, den zermalmenden Stein des tragischen Geschickes ins Rollen bringenden Handlung vor das Stück und damit als dramatischen Einsatzpunkt die beginnende Katastrophe, die alles Vergangene nur in seinen Nachwirkungen und den Reaktionen der Handelnden darauf bringt. Von Einzelformen dankte er der griechischen Dichtung gewisse sprachliche Bestandteile und den Chor, der mit Shakespeares »Volk« zu einem großen musikalischen Ganzen verschmilzt. Der Reichtum bunter Handlung, die Bewegtheit und Lebendigkeit des Dialoges und die Naturnähe des Empfindens sollten ebenfalls auf das britische Vorbild hinweisen.

Nur die Exposition der Tragödie, der erste Akt, ist uns auf unbekannte Weise erhalten. Vielleicht, weil der Dichter selbst nicht mehr auf die Nachwelt kommen lassen wollte, denn, so gewaltig, so geschlossen (als eine kleine Tragödie für sich) diese Handvoll Szenen wirkt, so wirkt sie eben zu geschlossen, d. h. mir scheint dieses Bruchstück zu beweisen, daß das ganze Gebilde verfehlt war. Die Lösung des gestellten formalen Problems war eine Unmöglichkeit, wie es auch die des ähnlichen malerischen Problems ist: Michelangelos Zeichnung mit Tizians Farbe zu vereinigen. Im Euphorion hat Goethe das Geschick einer Verschmelzung antiken und germanischen Geistes symbolisiert; auch ihm war der Gedanke, zwei Hauptströmungen des menschlichen Geisteslebens in einen einzigen gewaltigen Strom der Kultur zusammenzuleiten, ans Herz gewachsen; hatte doch seine künstlerische Entwickelung den Weg zurückgelegt von der einen Empfindungs- und Ausdruckswelt zur anderen.

Die Gründe für Kleists Scheitern liegen aber nicht nur in der unmöglichen ästhetischen Fundamentierung des Guiskardplanes, sondern auch in der eigenartigen Form seines ersten Aktes. Man denke sich das Guiskardfragment als plastisches Gebilde, derart, daß den Stellen stärkster Wirkung, also den Höhen dramatischer Eindruckskraft, die Höhen des gedachten Körpers entsprechen, und daß das Wachsen der Spannung durch den schwächeren bezw. stärkeren Anstieg zu diesen Wirkungsgipfeln dargestellt wird. Ein Längsabschnitt durch dieses, einer Gebirgskette ähnliche Raumgebilde zeigt dann graphisch wiedergegeben eine derartig steile Erregungskurve, daß einem eine Steigerung der Wirkung, wie sie die folgenden Akte doch verlangt haben, fast unmöglich erscheint. Schon dieser erste Akt reißt den Zuschauer auf die überhaupt erreichbare Höhe ästhetischen Anteils. Aber auch ein stoffliches Thema wird in diesem Bruchstück schon völlig erschöpft: das Ringen Guiskards mit der Pest. Die Tragödie des Kampfes zwischen dem Genie und der rohen Urkraft der Natur

wird zu Ende gespielt: die Naturgewalt siegt. Es scheint nicht recht klar, wie Kleist das gewaltige Motiv der Pest im Verlaufe des geplanten Trauerspieles wieder in den dramatischen Hintergrund geschoben hat und wie es ihm geglückt ist, eine Familientragödie aus dem Kampf der Elemente, dem Ringen eines Volkes mit der Seuche, erwachsen zu lassen. Es wird ihm eben auch die stoffliche Weiterführung der Motive unmöglich geworden sein, und so blieb der erste Akt liegen, ein zyklopischer Block, den mit anderen zur Mauer zu türmen ein »Werk der Giganten« gewesen wäre. Diesen Einwurf hat sich wohl auch Kleist selbst gemacht, wie er ihn seiner Penthesilea gegenüber, die den Ida auf den Ossa wälzen will, erheben läßt. Aber auch er hatte mit Penthesileas Worten sich geantwortet:

»Nun ja, nun ja; worin denn weich ich ihnen?«

Und als ihm dann der Versuch, den Ida dramatischer Kunst auf den Ossa zu wälzen »und auf die Spitze ruhig bloß« sich zu stellen, mißlungen ist, läßt er wieder Penthesilea für sich sprechen:

»Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
Hab ich getan — Unmögliches versucht,
Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt,
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt;
Begreifen muß ich's, und daß ich verlor.«

Penthesilea ist eine einzige große Klage um Guiskard; und nicht nur das Persönliche verbindet beide Tragödien, auch formal haben sie unendlich viel Gemeinsames. —

Ein Bündel von 24 Szenen, auch hier nur ein Akt, in dessen engen Rahmen das Bild eines tragischen, formal wie stofflich restlos aufgehenden Geschickes gespannt ist. Wie im Guiskard soll der Zuschauer nicht eher zur Besinnung kommen, als bis die Lawine der Katastrophe beide Helden unter sich begraben hat. Durch die Erwähnung einer möglichen Teilung des Stückes in drei Akte wurde sein streng symmetrischer Bau schon angedeutet. Eine mittlere Szenengruppe (6—18) umfaßt die wichtigsten Auftritte: die Begegnungsszenen zwischen Achill und Penthesilea und deren Erzählung vom Frauenstaat in Themiscyra. Diesen Mittelakt leitet ein lyrisches Zwischenspiel ein: das Winden der Rosenkränze — zugleich mit den Kampfszenen kontrastierend und als stimmender Akkord die große glanz- und glutvolle Liebesszene vorbereitend. Dann geht es hinweg über die Szenen der Amazonenniederlage zur Begegnung Achills und Penthesileas, die innerhalb des Stückes künstlich so lange hingezögert worden ist, wie das endliche Auftreten Guiskards in der letzten Szene des nach ihm benannten Aktes. Ganz plötzlich, in jäher Kurve steigt dann die dramatische Welle am Schluß der 15. Szene auf den Gipfelpunkt: Pen-

thesilea muß über das Spiel aufgeklärt werden, das man mit ihr getrieben hat. Umfaßt wird dieser Mittelakt von einem Expositionsaufzuge und dem Akt der Katastrophe, die einander entsprechend gebaut sind. Beide Szenengruppen (1—6 und 19—24) zerfallen nämlich in je zwei Untergruppen gemäß den beiden Handlungssträngen: der Griechen- und der Amazonenhandlung. Botenberichte und Schlachtenschilderungen verknüpfen hier wie dort Auftritte und Geschehnisse miteinander. Ähnlich klar gliedert Kleist die Exposition der Familie Schroffenstein, indem er auch hier dem Spiel und dem Gegenspiel je eine Hälfte des ersten Aktes anweist. Die Komposition der Penthesilea läßt sich am leichtesten der eines Triptychons vergleichen: ein großes Mittelbild: die Liebesszene, wird flankiert von zwei kleineren Seitenbildern: den Kampfszenen.

3.

Auf eine unmittelbare Anregung durch die bildende Kunst geht das dritte einaktige Stück Kleists zurück. Der Dichter sah in Bern bei Zschokke den Stich Le Veaus nach Debucourts Gemälde »*Le juge ou la cruche cassée*« und wurde durch ihn zu seinem Zerbrochenen Kruge angeregt. Für die Wechselbeziehungen zwischen dem bildenden und dem redenden Künstler höchst interessant und psychologisch aufklärend ist die Vorrede Kleists, die sich in einem Manuskript des Lustspieles erhalten hat und deutlich zeigt, wie der Dichter das sichtbare Nebeneinander sofort in ein dramatisches Nacheinander umsetzt und wie er novellistische Fäden zwischen den einzelnen Personen knüpft, deren räumliche — den Maler angehende — Beziehungen er überhaupt nicht bemerkt. Der Zerbrochene Krug hat dann — nach Brahms Ausdruck — zur bildenden Kunst wieder »zurückgestrebt«: Menzel hat ihn illustriert. Wie Menzels Holzschnitte deshalb künstlerisch so hoch stehen, weil sie eine völlige Übereinstimmung zwischen Bildinhalt und Darstellung einerseits, zwischen dem Stil der Illustration und dem der illustrierten Dichtung anderseits herstellen, so liegt die Berechtigung der Kleistischen Form in ihrem Einklange mit der Stimmung des Stückes. Um ein holländisches Genrebild handelt es sich; weder für die Akzente derber Komik, noch für die breite geschwätzige Detailmalerei hätte die klassische feierliche Aktform gepaßt. Als der größte Bühnenleiter jener Zeit, als Goethe aus Aufführungsrücksichten das Lustspiel in drei Akte teilte, zerschnitt er seinen Lebensnerv. Das langsame Vorrücken der Handlung verträgt nicht noch eine künstliche Verschleppung durch Zwischenakte; außerdem darf das dialektische Spiel der gegenseitigen Verhöre nirgends unterbrochen werden, soll die ganze Verwicklung und das schließliche Sichfangen Adams in einem selbstgeknüpften Netz von Lügen verständlich bleiben.

Wie bei Guiskard liegt der eigentliche Anlaß zur Handlung vor dem Stücke; ihre Folgen und das im Laufe einer gerichtlichen Untersuchung stückweise sich vollziehende Heraufholen des wirklich Geschehenen bilden den Inhalt des Lustspieles. Drei Szenen hängen untereinander enger zusammen als alle übrigen: die Eingangsauftritte. Sie sind für sich entstanden und enthalten die stets bei Kleist meisterhaft entwickelte Exposition. In dem Traume des Dorfrichters ist alles Folgende vorbereitet, und durch den in Lichts Schlußworten noch einmal betonten Hinweis auf die mögliche Erfüllung des Traumes hat Kleist absichtlich den Reiz der höchsten Spannung von den folgenden Szenen genommen. Kein Zuschauer zweifelt, daß es kommen muß, wie Adam geträumt hat:

»Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen
Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich,
Ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter,
Und judiziert' den Hals ins Eisen mir.«

Ließe Kleist aber den Zuschauer vom Anfang bis zur schließlichen Aufhellung im Unklaren über den Ausgang, so würde sich das gesamte Interesse auf die eine Schuldfrage und ihre Lösung sammeln; es soll sich aber der Komik zuwenden, die in den Versuchen Adams liegt, dem unentrinnbaren Geschick doch noch zu entschlüpfen, und dem lustigen Durcheinander der Parteien, der Geschehnisse, der Aussagen und gegenseitigen Beschuldigungen. Dadurch, daß Kleist den ungerechten Richter ein einziges Mal die Wahrheit aussagen läßt, die auch von Zeugen bestätigt wird: nämlich die Tatsache seiner seltenen Besuche bei Frau Brigitte, wird scheinbar im letzten Augenblick vor der Katastrophe (im 10. Auftritt) noch ein Ausbiegen der geradlinigen Entwickelung des Geschehens eingeleitet. Rat Walter zweifelt einen Moment an Adams Schuld:

»Hm! Sollt' ich auch dem Manne wohl —«

Freytag nennt diesen Kunstgriff einer kurzen Stille vor dem Sturm das »Moment der letzten Spannung«, das innerhalb der an neuen Erregungen armen fallenden Handlung einer Ermüdung des Interesses vorbeugt und, wie eine Stufe den gleichmäßigen Wasserfall der Katastrophe unterbrechend, noch einmal alle Aufmerksamkeit fesselt. Die Stellung der Parteien darf durch diese letzte Verschiebung natürlich im wesentlichen nicht geändert werden. Die beiden folgenden Schlußszenen des Zerbrochenen Kruges bringen denn auch im schnellsten Zeitmaß die unvermeidliche Katastrophe.

Schon als Zusatz zur ersten Ausgabe erscheint eine »Variante« der letzten Szene. Meiner Ansicht nach betrifft diese Variante nicht nur

die 12. Szene, als deren Erweiterung sie hingestellt wird, sondern den Plan des ganzen Stückes. Sie enthält gleichsam die Andeutungen zu einem anders entworfenen Lustspiel, in dessen Mittelpunkt — weit mehr als es in dem ausgeführten der Fall ist — die Konskriptionsfrage Ruprechts, der damit zusammenhängende Verführungsversuch Eves durch Adam und das Liebesverhältnis Eves und Ruprechts samt seinen Verwicklungen stehen würden. Als bloße Spielart der 12. Szene ist diese »Variante« zu lang, außerdem ist sie in einem von dem übrigen Ton des Stückes ganz verschiedenen Stil geschrieben. Im Lustspiel wirkt das plötzliche Auftauchen des fast völlig unvorbereiteten Konskriptionsmotives in der vorletzten Szene verwirrend und angeflickt; die Variante versucht diesem Mangel abzuhelfen, indem sie es in die Mitte stellt. Dadurch verschieben sich aber wiederum alle sonstigen Verhältnisse in empfindlicher Weise, und es kommt zu solchen stilistischen Unreinlichkeiten, daß Kleist Eve sagen läßt:

»Wohl uns, daß wir was Heil'ges, jegliches
Wir freien Niederländer, in der Brust,
Des Streites wert, bewahren; so gebe jeder denn
Die Brust auch her, es zu verteidigen.«

Das ist der Stil einer preußischen Prinzessin, einer Natalie aus dem Prinzen von Homburg, aber nicht Eves Sprache, die uns das ganze Stück hindurch durch ihre Natürlichkeit entzückt hat. So glaube ich: in dieser Variante steckt noch der Rest einer zweiten Auffassung des Themas, die das Liebesmotiv und das niederländisch patriotische Moment stark betont hatte.

4.

Der Kleist als Künstler und Mensch in mancher Hinsicht verwandte Hans v. Marées ging bei dem Aufbau seiner Gemälde von dem Grundmotive einer Hauptfigur aus und bestimmte von dieser den bildnerischen Zusammenhang aller übrigen Figuren, Pläne und Richtungen, komponierte also sozusagen zentrifugal. In ähnlicher Weise gipfeln auch Kleists Dramen in den wenigen Hauptszenen, die schon bei der Konzeption ihm am klarsten vor Augen standen, sich aus dem Nebelmeer der noch unbestimmten Einzelheiten heraushoben. Sie bilden während der Arbeit am Stück die festen Richtungspunkte, zwischen denen die ausfüllende Phantasie nach und nach die verbindenden Linien zieht. Solche Gelenke des dramatischen Körpers lassen sich aus allen Dramen Kleists deutlich herausheben; ihre Anzahl und Stellung bestimmt deren eigentliche Gliederung. In der Familie Schroffenstein bilden die drei großen Liebesszenen die Angelpunkte des Stückes, in der Herrmannsschlacht die Auftritte der Kinder vor Marbod, der Bardenchor, die Hallyszene, die Begegnung des Varus

mit der Alraune. Die Achsen der Handlung im Prinzen von Homburg liegen in der Schlachtplanszene, in des Prinzen Festnahme, der Todesfurchtszene, der innerlichen Erhebung und der Szene schließlicher Erlösung. Dem Dichter des Käthchen standen wohl zuerst als hellste Bilder die Vehme, die Holunderbaumszene, die Feuerprobe und der Hochzeitszug vor Augen. In seinen reifsten Werken geizte Kleist mit der Handlungszeit, wie Marées mit der Bildfläche. Er suchte den zeitlichen Rahmen so eng wie möglich um die Hauptgeschehnisse zu schließen. Der Prinz von Homburg, der Zerbrochene Krug, Penthesilea und Guiskard befolgen den Grundsatz der Einheit der Zeit aufs strengste; ist dieses doch für den im Zeitlichen sich so wie der Maler im Räumlichen bewegenden Dichter wirklich zweckmäßig d. h. die Wirkung verbürgend. Viel lockerer als die eben genannten Dramen sind die Familie Schroffenstein, die Herrmannsschlacht und das Käthchen komponiert. Das letzte ist ein Lesestück. Nicht etwa, daß es unaufführbar wäre, aber es entfaltet die Schönheiten seiner Nebenhandlungen, Episoden und märchenhaften Elemente nur für die Phantasie des Lesers, die jene zarten poetischen Gebilde nicht im grellen Bühnenlichte zu verwirklichen sucht, für die auch die zahllosen zeitlichen und szenischen Unterbrechungen gar nicht vorhanden sind. Der Zuschauer dagegen erlebt alle Szenenwandlungen wirklich in Zeit und Raum und empfindet sie als Störungen.

Die ästhetische Bedeutung des Zwischenaktes ist die der Pause in der Musik. Der Sinn der Pause ist ein positiver und ein negativer; sie trennt sowohl als sie auch verbindet. Erstens dient sie der Isolierung rhythmischer Einheiten, sie schließt ein Glied eines Ganzen, eine rhythmische Gruppe ab. In dieser Bedeutung kennen wir die Pausen zwischen Strophen eines Gedichtes. Zweitens: die Pause kann die Stelle eines von der Vorstellung verlangten Tones, Geschehnisses u. s. w. vertreten, also den unmittelbaren Reiz einer nicht erfüllten Erwartung mit sich bringen. Die Pause hält drittens eine erst später wirklich eintretende Lösung auf, dient als retardierendes Moment und zur Spannungsverdichtung. Endlich unterstützt die Pause die Selbsttätigkeit der Phantasie des Hörenden oder Sehenden, die über die Lücke hinweg eine Brücke schlagen muß. Den Zwischenakt in diesen verschiedensten Funktionen wird man bei Kleist nur mit Künsteleien, dagegen leicht bei Schiller finden. Der Grund für diese Erscheinung liegt im verschiedenen Temperament der beiden Dichter, im Rhythmus des persönlichen Gefühlsablaufes. Die letzte Pause, wenn man so sagen darf, ist der Schluß. Er soll die Lösung aller Erregung, die seelische Erlösung aus den dramatischen Spannungszuständen bringen. Ich unterscheide zwei Arten von Schlüssen, die,

je reifer die dramatische Kunst des Dichters ist, umsomehr zusammenfallen: Stoff-Schlüsse und Form-Schlüsse. Woran liegt das Unbefriedigende, das für die meisten Menschen Dramenschlüsse wie der von »Nora« oder der von Halbes »Jugend« haben? Doch wohl daran, daß in diesen Dramen wohl ein rhythmisches Ganzes abgelaufen ist, der Stoff aber noch nicht erschöpft scheint. Kleists Guiskard besitzt unzweifelhaft einen Form-Schluß, wie ihn endgültiger keine große Tragödie sich wünschen kann; daß mit dem formalen Abschluß vielleicht auch ein inhaltlicher gerade hier zusammenfällt, wurde im Vorangegangenen anzudeuten versucht. Weder rhythmisch noch sachlich erschöpft erscheint mir Halbes »Jugend«. Der Dichter endet mit einem Zufallsschuß das Leben der Heldin und damit das Stück; das ist ein Aufhören, aber kein Schließen. Anders liegt die Sache bei Ibsen. Hier hängen die eigenartigen, scheinbar nur rein formalen Schlüsse nicht bloß mit seiner dramatischen Technik zusammen, sondern mit einer ihm eigenartigen Schicksalsauffassung. Das alte Drama führte durch seine Katastrophenlehre zu einer Überschätzung der Bedeutung des stofflichen Abschlusses; es machte sich die Abrundung des Schicksals leicht, weil seine ästhetischen Absichten in Einklang standen mit den ethischen Anschauungen. Es glaubte an harmonische Abschlüsse hier wie dort. Für den modernen Dichter, der an ein Schicksal transzendenter Herkunft nicht glaubt, gibt es nur stumpfe oder problematische Schlüsse, sieht er doch im Leben die Geschicke auch nicht anders endigen. So kennt Ibsen sachlich nur ein Sichabfinden mit der Wirklichkeit, abschließen kann er allein in der Kunst; also einzig durch ein Zusammenstimmen rein formaler Elemente erzielt er die künstlerische Einheit seiner Dramen.

5.

Der dramatische Pulsschlag, der das Gesamttempo eines Stückes bestimmt und die rhythmischen Verhältnisse der Akte und Szenen untereinander regelt, ist fühlbar bis in den einzelnen Auftritt und seine Wechselreden hinein. Kleist beherrscht als überaus temperamentvoller Polyphoniker alle Formen der dramatischen Stimmführung: den Chor, die Wechselreden der Ensembleszenen, den Dialog im engeren Sinne und den Monolog.

Schon in dem Chor, der die Familie Schroffenstein eröffnet, läßt Kleist das Chorlied der Mädchen sich in lyrisch-weichen Rhythmen »mit Musik« bewegen, während er das lebhafte, energische Zeitmaß dem Gesange der Jünglinge vorbehält, dessen Schlußzeile:

»Rache! Rache! Rache! schwören wir!«

wie dreimaliges Schlagen der Schwerter auf die Schilde klingt und wie eine Vorahnung der düster-gewaltigen Töne des Bardengesanges

in der Hermannsschlacht. Die Strophen dieses in bewegtem, dröhnendem Marschrhythmus gesungenen Chores gipfeln in den Versen:

»Und abgeschüttelt will es sein!«
»Und Blitze laß dein Antlitz spein!«

Im Guiskard schließlich liegt die begleitende Musik nur noch im Rhythmus der Verse. Volk »jeden Alters und Geschlechts« spricht »in unruhiger Bewegung«. Der langhinrollende Fluß der fünffüßigen Jamben zwingt die erregten Wellen der Volksstimmen aber in sein breites Bett und stilisiert den gewaltigen Naturlaut der Masse zum musikalisch wirkenden Chor. Nur in den Schlußworten der führenden Stimme, des Greises, bricht sich die Verzweiflung des Volkes wie in einem Schreie Bahn:

»Führ' uns zurück, zurück ins Vaterland!«

Das gewaltigste Chorlied aber, das Kleist geschrieben, ein Gesang von hinreißendem Rhythmus, steht in den Gedichten, es ist der Aufruf »Germanias an ihre Kinder«.

Als Zusammenklang zahlloser Einzelstimmen, als deren Einklang kann man den Chor einen Monolog der Masse nennen. In der richtigen ästhetischen Einsicht, daß innerhalb der Daseinsbedingungen des Kunstwerkes wirklich ist, was wirkt, unwirklich aber nur das Unwirksame, hat Kleist weder die Form des Chores noch die des Monologes vermieden. Je mehr es sich bei allem künstlerischen Schaffen um die Anwendung von Erscheinungsformen handelt, die einzig der Welt der Kunst, nicht aber der der Naturwirklichkeit angehören, umso ausschließlicher kommen auch Fragen des künstlerischen Taktes in Betracht. Nicht das »Ob« des Gebrauches, sondern das »Wie« pflegt in diesen Fällen über die Berechtigung oder Nichtberechtigung zu entscheiden. Kleist ist — im Vergleich mit Schiller und Goethe z. B. — sehr sparsam mit den Monologen umgegangen. Sein gesamtes dramatisches »Werk« zählt siebzehn Monologe. Die künstlerisch schwächsten unter ihnen enthält das Käthchen von Heilbronn. Hier haben wir noch in den großen Selbstgesprächen des Grafen Strahl den lyrischen Gefühlsüberschwang der Kleistischen Jugendbriefe und die redselige Selbstbespiegelung der Empfindsamkeitsperiode des 18. Jahrhunderts. Recht unglücklich — ein künstlerischer Notbehelf — steht der Monolog des Kaisers da, ein bloßer Scheinmonolog, der an die Adresse des aufklärungsbedürftigen Zuschauers gerichtet ist; er erinnert an die gemalten Monologe der primitiven Kunst: an die den Figuren aus dem Munde hängenden Zettel. Je reifer Kleists Können wird, umso kürzer, umso psychologisch wahrscheinlicher faßt er die Selbstgespräche. Das Bedürfnis nach Klärung der Sichtbarkeit läßt den bildenden Künstler die Gelenke der Figuren, als die für die

Vorstellung der Gesamtbewegung unentbehrlichen Momente, zeigen und betonen. Wie dort also zur Erleichterung der Anschauung etwas sichtbar gemacht wird, das vielleicht der künstlerisch ungeläuterte Natureindruck gerade verbirgt, so läßt Kleist auf den Höhepunkten seelischer Erregung das im Alltagsleben stille Selbstgespräch laut werden: er legt die psychologischen Scharniere des Dramas bloß. Gegenüber der Offenherzigkeit eines Wetter vom Strahl aber, der wirklich »kein Blatt vor den Mund« nimmt, hebt sich die Gefühlsverhaltung und Wortsparsamkeit in den Monologen des Prinzen von Homburg vornehm ab. Die drei Selbstgespräche des Prinzen umfassen je elf Verse! Eine solche Schamhaftigkeit der Seele verbindet Kleist mit Hebbel. In Hebbels Tagebüchern heißt es: »Nicht sein Herz entblößen, ist die Keuschheit des Mannes«, und denselben Lieblingsgedanken hat Hebbel noch einmal in schönen Nibelungen-Versen ausgesprochen. Des Prinzen Homburg letzter Monolog — vielleicht die schönsten und schlichtesten Verse, die Kleist geschrieben hat — klingt wie ein persönliches Selbstbekenntnis, wie ein Abschied des Dichters von der Welt. Die lyrische Parallele zu diesem Monolog bilden die mehr pathetischen Abschiedsstrophen des »letzten Liedes«. Wie ein Maler auf einem großen — ihm besonders werten — Figurenbilde wohl einer der handelnden Personen seinen eigenen Kopf leiht, sein Selbstbildnis der Reihe der übrigen Bildnisse einfügt, spricht hier der Dichter aus den Schlußworten des Helden seines letzten Werkes. Dieses bereitete ihm vielen Kummer; Kleist hat seine Aufführung nicht erlebt, aber er durfte nach Vollendung des Prinzen von Homburg freiwillig die Feder aus der Hand legen, sich wie seine Penthesilea »ganz reif zum Tode« fühlen und mit dem Prinzen sprechen:

»Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.«

6.

Einen Beitrag zur Psychologie des dichterischen Schaffens, im besonderen zu den Beziehungen zwischen Denken und Sprechen, der Phantasietätigkeit und ihrem sprachlichen Ausdruck, hat Kleist geliefert in dem kleinen Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Hier variiert und parodiert er den bekannten

Satz: »*l'appétit vient en mangeant*« dahin: »*l'idée vient en parlant*«. Er gibt daher seinem Freunde, an den er den Aufsatz richtet, den Rat: »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir — mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen.« An einer Reihe von Beispielen zeigt Kleist nun, wie das Ergebnis einer Gedankenfolge auf scheinbar ganz unbeabsichtigte Weise während des Sprechens gewonnen wird. »Ein solches Reden ist ein wahrhaft lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort und die Gemütsakten für eins und das andere kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse.« In diesen Worten versucht Kleist auf seine Weise eine psychologische Beziehung herzustellen zwischen dem Vorstellungsablauf und dem syntaktischen Ablauf einer Satzfolge. Er weist aber auch auf die Beeinflussung seines persönlichen Sprachstiles durch die Rhythmik des Denkens hin: »Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft die gehörige Zeit zu gewinnen.« Hier ist das Prinzip der Kleistischen Dialogtechnik im Kern ausgesprochen. Für den Zuschauer ist das Ergebnis der Wechselreden genau so eine »verworrene Vorstellung« — oder sollte es doch sein! — wie für den Sprechenden die gesuchte Erkenntnis. Im Gespräch soll beide Male das Gesuchte absichtslos gefunden werden. Und alle eben angegebenen »Kunstgriffe« verwendet Kleist in den dramatischen Dialogen: das Zerstückeln der Satz- und Wortfolgen durch Interjektionen, die Verschleppung und die eigentümlichen Konstruktionen. Dieselbe künstlerische Wirkungserfahrung drückt Hebbel einmal so aus: »Das Notwendige bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils.«

Für dieses Stilgeheimnis fehlt dem Nichtdramatiker leicht das Verständnis; und wie Kleists Dialogkunst bei einem zeitgenössischen Dichter auf absolutes Nichtverstehen stieß, zeigen Clemens Brentanos törichte Worte: »Was den Kleist besonders kurios macht, ist sein Rezept zum Dialog. Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich, so kommt denn durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus. Es dürfte ein Schauspieler nur einmal recht laut schreien, so käme gleich die größte Unwahrheit ins Gespräch.« Diese Art der Dialogführung, die nicht ein Fertiges in Theaterreden hin und her wendet, es »bespricht«, sondern im Sprechen etwas werden läßt, die durch Abfragen,

Rückgreifen, Wiederholen, Abbrechen, Wiederanknüpfen, durch Stocken und Herausholen das Resultat gewinnt, nennt man bezeichnend den Verhördialog. Kleists sophistischer Anlage, seiner Neigung zur Dialektik und Spitzfindigkeit in Denken und Reden lag dieser Stil von vornherein nahe. Der zerbrochene Krug als große Gerichtsverhandlungsszene verlangte sogar den Dialog in der Form der Verhöre. Aber auch ohne juristische Veranlassung bringt Kleist in allen Dramen solche Ausfragegespräche. In der Familie Schroffenstein zwischen Jeronimus und dem Kirchenvogt, Rupert und dem Wanderer; das Käthchen enthält die Szenen vor dem Femgericht und unter dem Holunderbaum; in der Hermannsschlacht verhört Marbod Hermanns Kinder; im Prinzen von Homburg Hohenzollern den Prinzen u. s. f. Mit Genuß hat Kleist auch das inquisitorische Ausfragen der Alkmene durch Amphitryon gestaltet. Das Quälende, Unbarmherzige, Schleppende eines solchen peinlichen Verhörs ist hier meisterhaft dargestellt.

Amphitryon: Hierauf jetzt —?
Alkmene: Standen
Wir von der Tafel auf; und nun —
Amphitryon: Und nun?
Alkmene: Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —
Amphitryon: Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden —
Alkmene: So gingen —
Amphitryon: Ginget —
Alkmene: Gingen wir — — nun ja!

Zum Frage- und Antwortspiel griff Kleist auch als politischer Journalist mit dem »Katechismus der Deutschen«.

Neben dem Verhördialog, wie ihn auch Ibsen pflegt, führt Kleist gleich gewandt und kühn den polyphonen Dialog der großen Ensembleszenen. Das beste Beispiel für diesen Stil der dramatischen Wechselrede, der hohe Anforderungen an die Aufmerksamkeit des Zuhörers stellt, bildet die Szene der Paroleausgabe im Prinzen von Homburg. Drei Handlungen gehen hier teilweise nebeneinander her, teilweise kreuzen sie sich. Alle Mittel der Belebung des Dialoges verwendet Kleist, und durch die sachlichen Beziehungen zwischen den Personen werden solche formalen Kunstgriffe zu völlig natürlichen Ausdrucksweisen: die Zerstreutheit des Prinzen erklärt die Zerstückelung seiner Sprache, die Unfähigkeit zu folgen; die Begeisterung und stolze Hoffnung, in die er sich allmählich hineindenkt, verlangt die Form der Steigerung in dem: »doch dann wird er Fanfare blasen lassen!« Die vielfachen Wiederholungen finden ihre sachliche Veranlassung in dem Diktieren des Schlachtplanes, und die Kürze der Einzelreden ist bedingt durch das Durcheinander der Geschehnisse, die Eile des kurfürstlichen Aufbruches und die militärische Situation einer Paroleaus-

gabe. Lebendigkeit und Kürze sind auch für den Dialog die stilbildenden Prinzipien Kleists. Selbst ausführlichen Botenberichten und Penthesileas langer Erzählung vom Amazonenstaat nimmt Kleist das Ermüdende einer langen Rede durch Unterbrechungen von seiten des Anhörenden oder durch die Spiegelung der Affekte in den Ausrufen umstehender Personen.

Die analysierte Paroleszene des Prinzen von Homburg zeigt, wie Kleist in seinen besten Stunden das Ziel aller formalen Absichten eines Künstlers erreichte, nämlich die völlige Übereinstimmung von Stil und Sachgehalt eines Werkes. —

In seinen Shakespearestudien bemerkt Otto Ludwig einmal: »Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie hinübergenommen werden.« Im Laufe unserer Betrachtung wurden schon mehrfach Analogien gezogen zwischen der Formgebung und -Verwendung des Malers und des Dichters. Denn nicht um eigentlich technische Probleme d. h. solche der Formbildung handelt es sich hier, sondern um Fragen der Formverwendung. Wie einzelne beiden Künsten gemeinsame formale Grundsätze mit den verschiedenen Darstellungsmitteln der Poesie einerseits, der Malerei anderseits verwirklicht werden, wollen die folgenden Beispiele zeigen.

So wird das psychologische Moment der Aufregung mit ähnlichen Mitteln in die Form der Poesie wie der bildenden Kunst übersetzt. Die Malerei gewinnt den Eindruck des Wirrwarres einer Gesellschaft z. B. durch unerhört kühne Schiebungen der Personen, das Stimmengewirr transponiert sie in ein Richtungsgewirr, das Hörbare also in ein Sichtbares. Oder der Maler löst den formgebenden Fluß des Konturs auf, läßt die Linie überall intermittieren, drückt sachliche Gegensätze zwischen den Personen durch Richtungskontraste aus, wild aufeinanderprallende Stimmungen durch wüst sich schneidende Linien u. s. w. Jordaens' Bilder oder der Tod Pietro Aretinos von Feuerbach oder Böcklins zweiter Überfall durch Seeräuber mögen als Beispiele dienen. Wie der Maler den Zusammenhang der umgrenzenden Form, löst der Dichter das syntaktische Gefüge des Satzes. Er zerstückelt die Sätze, verteilt ihre Bruchstücke an verschiedene Personen, zerreißt Beziehungen und zueinander gehörige Wortverbindungen und zerpflückt das feste Satzgebilde in eine Reihe wilder Interjektionen und grammatikalisch zusammenhangloser Wörter. Aus Penthesilea:

»Warum? Weshalb? Was ist geschehn? Was sagt' ich? Hab' ich? — Was hab' ich denn?«

Aus Guiskard:

Herzogin: Willst du —?
Robert: Begehrst du —?
Abälard: Fehlt dir —

Herzogin: Gott im Himmel!
Abälard: Was ist?
Robert: Was hast du?
Herzogin: Guiskard! Sprich ein Wort!
Guiskard: Mein liebes Kind! —

Auch von einer Form der Steigerung kann man in Zeit und Raum reden. Sie ist da vorhanden, wo innerhalb einer Reihe gleichartiger oder verwandter Elemente jedes folgende das vorangegangene in seiner Wirkung verstärkt. So kann das Auge auf eine als Bildtrumpf wirkende sehr starke Farbe vorbereitet werden durch das Sehen schwächerer Nuancen der gleichen Farbe an verschiedenen Stellen des Bildes. Auf Pieter de Hoochs Gemälde »Mutter an der Wiege ihres Kindes« (Kaiser Friedrich-Museum in Berlin) führt eine derartige Farbenstufenfolge das Auge in das Bild hinein. Dreimal tritt ein Rot auf: am schwächsten auf der Wiegendecke, gesteigert im Mieder und triumphierend in dem am Bettpfosten hängenden Gewand. So wird über vorbereitende Stufen ein Anlauf genommen auf den Gipfel einer Wirkung, deren unvermitteltes Auftreten das ästhetische Gefühl aus dem Sattel heben und damit ohne Erfolg bleiben könnte. Das eigentlich verlangte Glied in einer solchen Kette von Elementen ist das letzte, seine Vorderglieder sind an sich nur von Nebenbedeutung, erhalten sie doch Sinn und Daseinsberechtigung erst durch die Pointe, deren Wirkung sie sichern sollen; so schenkt man ja den voraufreitenden Hofbediensteten auch nur Beachtung, weil sie das Herannahen des Fürsten vorbereiten und versprechen. Die Handschuhstelle im Prinzen von Homburg mag als Steigerungsbeispiel aus der Poesie dienen:

»Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,
Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte,
Als ob sie einen Helden krönen wollte.
Ich streck' in unaussprechlicher Bewegung,
Die Hände streck' ich aus, ihn zu ergreifen,
Zu Füßen will ich vor ihr niedersinken;
Doch, wie der Duft, der über Tälern schwebt,
Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt,
Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend, aus;
Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete,
Endlos bis an das Tor des Himmels aus;
Ich greife rechts, ich greife links umher,
Der teuren Einen ängstlich zu erhaschen;
Umsonst! Des Schlosses Tor geht plötzlich auf;
Ein Blitz, der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie,
Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen.
Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgen,
Streif' ich der süßen Traumgestalt vom Arm,
Und einen Handschuh, ihr allmächt'gen Götter,
Da ich erwache, halt' ich in der Hand!«

Den Gipfel dieser Verse bildet das Wort: Handschuh. Auf dieses wird über die Stufen der gesperrt gedruckten Worte hin ein Anlauf genommen. Wer Joseph Kainz diese Stelle einmal hat sprechen hören, mit atemloser Schnelligkeit und dem einzigen aber jauchzenden und allerstärksten Akzent auf: »Handschuh!« wird den Sinn dieser Form deutlich empfunden haben. Kleist betont die vorbereitende Bedeutung der Worte: »streck'«, »Rampe«, »Tor —« noch besonders dadurch, daß er sie wiederholen läßt. Die Wiederholung ist eins der in allen Künsten gebräuchlichen Wirkungsmittel, und für ihre Geltung ist es nicht nötig, Beispiele aus dem Gebiet der Malerei heranzurufen. Sie finden sich jederzeit und überall. Aus Kleists Werken mögen einige Stellen für viele stehen.

Penthesilea.

»Auf, Tigris, jetzt, dich brauch' ich! Auf Leäne!
Auf, mit der Zottelmähne du, Melampus!
Auf, Akte, die den Fuchs erhascht, auf, Sphinx,
Auf, der die Hirschkuh übereilt, Alektor,
Auf, Oxus, der den Eber niederreißt,
Und der dem Leuen nicht erbebt, Hyrkaon!«

»Und stürzt — stürzt mit der ganzen Meut', o Diana!
Sich über ihn und reißt — reißt ihn beim Helmbusch.«

»Wir fragen mit gesträubten Haaren sie:
Was sie getan —? Sie schweigt. Ob sie uns kennt?
Sie schweigt. Ob sie uns folgen will? Sie schweigt.«

Ferner erinnere ich an die dreimalige formelhafte Wiederkehr der Wendung:

»Im Stall zu Strahl, als es schon dunkelte
Und ich den Gottschalk hieß, sich zu entfernen.«

und an die Guiskardverse:

»Wärst du unsterblich doch, o Herr! unsterblich,
Unsterblich, wie es deine Taten sind!«

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

7.

Wenn man von Kleists Stil redet, meint man gewöhnlich seine individuell gefärbte Sprache. Auf der charakteristischen Art, wie im Kleinen der Satz gebildet wird, beruht im Großen die Gestaltung der Dramen, und umgekehrt: das dramatische Temperament, das dem Ganzen Energie und Schwung verleiht, belebt auch noch den Satz und das Wort. Antike Elemente feierlich-plastischer Prägung:

»Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea.«

Volkstümliche Wendungen, wie: »traun«, »je nun!« u. s. f. und ganz Persönliches mischen sich in Kleists Sprachgebrauch und geben seinem

Stil den eigenartigen Ton, der es möglich macht, ihn unter vielen anderen Ausdrucksweisen sofort heraus zu hören. Kleist bedient sich einer äußerst lebhaften und originellen syntaktischen Wortfügung, auf die es sicher nicht ohne Einfluß geblieben ist, daß ihm von Jugend an das Französische vertraut wie die Muttersprache war. Auf den ersten Blick fällt die Vorliebe für Partizipialkonstruktionen auf: z. B. »das Land erreicht«, »des Volkes Wohnsitz ausgesprochen«.

Hergebrachte Beziehungen zwischen Wörtern zerreißt er und knüpft neue, zum Teil ganz sonderbare: »Fünf schweißerfüllte Sonnen«, »Daß ihr das Herz mir harmlos schlagen seht« (der Bogen); »Der aus den Händen, leichenbleich und starr, der Oberpriesterin daniederfiel«. Durch eigenartige Verschränkungen und Schiebungen der Satzglieder erzielt Kleist seltsame, antikisierende, persönliche Konstruktionen, wie etwa:

»Vergebens jetzt — in der er Meister ist —
Des Isthmus ganze vielgeübte Kunst.«
»Wer mir so gottlos neben hat gebuhlt«

oder Nebensätze werden vor den Hauptsatz, zu dem sie gehören, gestellt, andere Sätze dazwischen eingeschachtelt, so in den Anfangsversen des Prinzen von Homburg. Anderseits zerhackt Kleist gerade seine kunstvollen und geliebten Perioden rücksichtslos in eine Reihe von Ausrufen und zusammenhanglosen Wörtern: »Träum' ich? Wach' ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen?« oder:

Gottschalk: Wer?
Stimme: Ich!
Gottschalk: Du!?
Stimme: Ja!
Gottschalk: Wer?
Stimme: Ich!

Kurz: ein doppeltes Ziel setzen sich Kleists stilistische Bestrebungen: Prägnanz und Leben. »Bei Shakespeare ist geizigste Ökonomie trotz höchsten Reichtums; Zeichen des größten Genies überhaupt.« Diesen Tagebuchsatz schrieb Hebbel, wohl im Hinblick auf die großen dramatischen Stilfragen, auf das Schalten mit einem Reichtum von Motiven, auf die Bändigung einer bunten und auseinanderstrebenden Handlungsfülle. Das Prinzip gilt aber auch für die dramatische Satzgestaltung. Kleist hat es streng befolgt und um so mehr, je reifer er als Künstler wurde. In der Familie Schroffenstein macht sich der lehrhafte Ton Kleistischer Jugendbriefe noch fühlbar in der Fülle von Sentenzen, die über das Stück ausgestreut ist und überall den raschen Fluß der Sprache, wie Felsblöcke den eines Baches, aufhalten und ablenken. Die späteren Dramen Kleists enthalten keine »geflügelten Worte« mehr; hier ist alles, was gesagt wird, von höchster Sachlichkeit, muß gesagt werden. In diesem Zusammenhange darf man viel-

leicht auf die Verwandtschaft des Kleistischen Stiles mit dem militärischen hinweisen: größte Kürze bei höchster Deutlichkeit, Bestimmtheit des Inhaltes und Straffheit des Ausdruckes sind gemeinsame Züge. Überhaupt verdankt Kleist seiner Herkunft aus einer Offiziersfamilie und seinen Leutnantsjahren mehr, als die Biographen zugeben wollen. Ich bin überzeugt, daß Kleists Vorliebe für das Kriegsspiel und die geistige Erziehung durch dies Spiel, wie durch den Feldzug zum Disponieren großer Massen, zum strategischen Denken, auch dem Kompositionstalent des Dramatikers genützt hat. Natürlich wirkte aber auch die Lust am dramatischen Geschehen, der Drang, alles Erleben in den Gegensätzen von Spiel und Gegenspiel, Satz und Replik auszudrücken auf Kleists militärische Interessen — in der Jugend vielleicht ganz unklar —; in allen diesen Fällen handelt es sich aber um Wechselwirkung geistiger Richtungen. Zwei echte Soldatenstücke hat Kleist geschrieben, in beiden spielt das Entwickeln von militärisch einwandfreien Kriegsplänen eine wichtige Rolle. Von gleicher Sachkunde zeugen die Schlachtenberichte durch Boten oder Zuschauer. Im Satzbau bemerkt man oft eine gewisse Schneidigkeit und Präzision des Ausdrucks, die vielleicht mit der Gewöhnung an die Kommandosprache zusammenhängen; jedenfalls erfüllt Kleist in diesen Fällen die Grundsätze unserer Felddienstordnung »für den schriftlichen Verkehr« und »schriftliche Übungsarbeiten«, wo es heißt: es »ist Wert zu legen auf militärische Kürze, klare Anordnung des Stoffes, einfache Ausdrucksweise und Genauigkeit der Angaben«. Ich denke beim Thema Kleistischer Prägnanz an des Prinzen Worte:

> »Und wenn er mir in diesem Augenblick
> Wie die Antike starr entgegenkommt,
> Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!«

oder an den grausigen Befehlston:

> Eustache: »O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen?
> Rupert: In Gedanken. Würge sie betend.«

Den sicheren knappen Sprechstil des ans Befehlen gewöhnten Offiziers gibt Kleist auch seinem Achill. Klingt es nicht, als spräche ein Kavallerieleutnant mit seinem Burschen, wenn Achill einem Griechen befiehlt mit dem Blick auf die schwitzenden Pferde:

> »Gut. Führe sie,
> Und wenn die Luft sie abgekühlt, so wasche
> Brüst' ihnen und der Schenkel Paar mit Wein!«

Welcher Stubendichter käme übrigens auf einen solchen ungemein anschaulichen Zug, den Feldherrn an die Pflege der erhitzten Gäule denken zu lassen? Den Potsdamer Gardeleutnant v. Kleist, den Fouqué als »jugendlich eleganten Ritter« schildert, hört man aus den im

Salonton gesprochenen Worten reden, mit denen Achill den kämpfenden Amazonen gegenübertritt:

»Laß't, laß't!
Mit Euren Augen trefft Ihr sicherer.
Bei den Olympischen, ich scherze nicht,
Ich fühle mich im Innersten getroffen,
Und ein Entwaffneter in jedem Sinne
Leg' ich zu Euren kleinen Füßen mich.«

Auch Penthesilea gegenüber läßt Kleist den »unbändigsten der Menschen« in den Wendungen eines galanten Kavaliers sich bewegen.

Penthesilea: »Sprich! fürchtest du, die dich in Staub gelegt?
Achilles: Wie Blumen Sonnenschein.
Penthesilea: Gut, gut gesagt!«

Penthesilea: »Was atmest du?
Achilles: Duft deiner süßen Lippen.«

Und die ganze liebenswürdige Überheblichkeit des blasierten Griechen und vornehmen Herrn gemischt mit des jungen Soldaten Unempfindlichkeit für Sentimentalitäten und Dinge, die anderen imponieren, hat Kleist in die zwei Verse hineingelegt, die er Achill der verzweifelten Penthesilea an der tragischsten Stelle des Dramas entgegnen läßt:

Penthesilea: »Nach Themiscyra noch,
Wo Dianas Tempel aus den Wipfeln ragt!
Achilles: So mußt du mir vergeben, Teuerste!
Ich bau dir solchen Tempel bei mir auf.«

Die Soldatenjahre gaben aber Kleist nicht nur einige Züge preußischer Offizierspsychologie und eine Anzahl charakteristischer sprachlicher Formen, sie stärkten vielmehr — wie wir das auch bei einem modernen junkerlichen Dichter, bei Liliencron nachweisen können — sie stärkten seine Augensinnlichkeit und erhöhten damit die Anschaulichkeit der Sprache. Der Beruf des Jägers, wie der des Soldaten, erzieht das Auge zur schnellen und scharfen Beobachtung der sichtbaren Welt und kräftigt das Gedächtnis für Formen und Farben. Die Gewohnheit der dichterischen Begabung, sich in die Welt der Innerlichkeit, des Zuständlichen und des Gefühls zu vertiefen, erhält ihr Gegengewicht durch Ehrfurcht vor der Welt des Anschaulichen, durch das Reagieren auf Vorgangs-, Handlungs- und Bewegungseindrücke, wozu der Dienst im Felde — sei es als Soldat, sei es als Jäger — einen zwingt. Kleists Gabe der sinnlichen Belebung der Sprache durch Gesehenes mag sich zum Teil so erklären.

Man hat den Charakter des Odysseus, dieser Rechnerseele, des verschlagenen und grämlichen, des »Sittenrichters« mit einem Zuge, wenn Kleist den Achilles von ihm sagen läßt:

»Mir widersteht's, es macht mir Übelkeiten,
Wenn ich den Zug um seine Lippe sehe.«

Das ist einmal gesehen und behalten!

Und der Prinz von Homburg spürt nicht »Blumenduft«, sondern »es sind Levkojen und Nelken«. Penthesilea hat »kleine« Hände, »seidenweiche« Haare, Achilles trägt Seide und dreht den »schlanken Hals«, u. s. w.

8.

Als Kleist den Soldatenrock ausgezogen hatte und Student geworden war, kümmerte er sich in der pedantisch lehrhaften, bitterlich ernsten Weise seiner Jugend um den Stil und die deutschen Sprachkenntnisse seiner Schwestern und der jungen Mädchen seiner Bekanntschaft. Er hielt Denk- und Stilübungen ab. Der in Kleist noch schlummernde dichterische Trieb ließ ihn instinktiv schon damals sich in der Handhabung des Materiales üben, das der erwachte Poet so meisterhaft beherrschen und zu eigenartigen Formen gestalten sollte. Auch zu Bilderübungen veranlaßte Kleist Schwestern und Braut, und an den Versuchen auf der geheimnisvollen Würzburger Reise, Natureindrücke mit den Mitteln des Bildes in der Sprache wiederzugeben, wird er zum Schriftsteller. Nicht nur die Bildlichkeit der Rede überhaupt, auch den eigentümlich dramatischen Charakter der Bilder gewann Kleist in diesen Studien nach der Natur. Elementare Naturereignisse wie Gewitter, Sonnenuntergänge personifiziert oder richtiger dramatisiert er, er sieht Kämpfe der Elemente sich abspielen. »Im Westen stand das nächtliche Gewitter und wütete wie ein Tyrann, und von Osten her stieg die Sonne herauf, ruhig und schweigend wie ein Held. Und seine Blitze warf ihm das Ungewitter zischend zu, und schalt ihn laut mit der Stimme des Donners; — er aber schwieg, der göttliche Stern, und stieg herauf, und blickte mit Hoheit herab auf den unruhigen Nebel unter seinen Füßen, und sah sich tröstend um nach den anderen Sonnen, die ihn umgaben, als ob er seine Freunde beruhigen wollte . . .« Diese Auffassung der Naturmächte als persönlicher Gewalten, als Leidender und Handelnder erinnert an Landschaftsdarstellungen Rembrandts, etwa an die »drei Bäume«, deren heldenhafter Kampf mit Wind und Wetter zugleich mit den pathetischen Lichtkontrasten stets als dramatisch empfunden worden ist. Leidet die Familie Schroffenstein noch an einem Übermaß von Bildern wie von Sinnsprüchen, so verwertet der künstlerisch reife Kleist das Bild nur noch mit weiser Sparsamkeit, da er weiß, daß anschauliche und bildliche Ausdrucksweise sich nicht immer decken. Den Welten des Krieges, der Jagd, der Naturereignisse sind die gewaltigsten und packendsten seiner Bilder entnommen. Einige Beispiele aus der Penthesilea müssen genügen:

»Seit jenem Tage
Grollt über dieser Ebne unverrückt

Die Schlacht mit immer reger Wut, wie ein
Gewitter, zwischen waldgekrönter Felsen Gipfeln
Geklemmt.«

»Denn wie die Dogg' entkoppelt mit Geheul
In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,
Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;
Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken,
Tanzt sie durch Berge neben ihm und Ströme
Fern in des Waldes Nacht hinein.«

»Seht, wie sie mit den Schenkeln
Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!
Wie sie, bis auf die Mähn' herabgebeugt,
Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt! . . .
Das Heer bleibt keuchend hinter ihr, wie Köter,
Wenn sich ganz aus die Dogge streckt, zurück!
Kaum daß ihr Federbusch ihr folgen kann!«

»Sie atmet schon, zurückgeführt vom Winde,
Den Staub, den säumend seine Fahrt erregt!
Der rasche Zelter wirft, auf dem sie reitet,
Erdschollen, aufgewühlt von seiner Flucht,
Schon in die Muschel seines Wagens hin!«

»An seiner Seite fliegt sie schon! Ihr Schatten,
Groß wie ein Riese in der Morgensonne,
Erschlägt ihn schon!«

Den Achill vergleicht Kleist einem »Brunstverfolgten jungen Spießer«, Penthesilea einer »hungerheißen« Wölfin. »Wie ein besudelt Kind« taucht das Herz zwei Augenblicke im Strom der Lust sich unter, und die Gefühle der Brust: »wie Hände sind sie, und sie streicheln dich.«

Eine unendliche Bilderfülle preßt Kleist schließlich in seine Neubildungen von Wörtern und Wortzusammensetzungen. Wetterstrahlend — Donnersturz — erzgekeilte Brust — gewitterdunkles Antlitz — giftgeätzte Knochen — meerzerfressener Isthmus — mordatmend — der wolkenrüttelnde Kronide u. s. w.

Schließlich: das Wort. Der dramatische Stil kann mit den sinnlich-musikalischen Elementen des Wortes, mit seinem Klangwert, nicht viel anfangen: für onomatopoetische Wirkungen hat die Wechselrede des Dramas keine Zeit. Sie sind, wie die musikalische Verwertung des Wortes überhaupt, der Lyrik vorbehalten. Für die Sprache des Dramatikers kommen nur Bedeutungs- und Gefühlswert des Wortes in Betracht. Der Alltagsgebrauch der Sprache, für den sie in erster Linie ein Verständigungsmittel, ein Gedankenvehikel ist, behilft sich fast ganz mit dem begrifflichen Inhalt des Wortes, und nur im Affekt betonen wir seinen Stimmungsgehalt, weil es uns da auf das Wie des

Gesagten mehr als auf das Was, auf die Eindruckskraft des Wortes ankommt. Je mehr die Sprache also die Phantasie des Hörenden zur Produktion lebhafter Vorstellungen anregen will, um so anschaulicher muß sie sein, um so mehr muß sie alle Bedeutungen des Wortes ausnutzen. Das tut Kleist. Er belebt die Sprache neu, indem er von den verblaßten abgeleiteten Zeitwörtern auf die kräftigeren Stammverba zurückgreift, so: sehen für aussehen; greifen für ergreifen; anderseits bildet er durch besonders eindringlich wirkende Präpositionen als Vorsilben neue Verba, z. B. eingebunden, eingedreht, einfilzen, aufdonnern, verflattern, umwimmeln. Auch aus Substantiven oder Adjektiven gebildete Verba tauchen auf: heisern, die Flucht »keilt« auf uns ein. Am deutlichsten bekundet sich aber der Trieb des Dramatikers, überall Bewegung und Tätigkeit zu erzielen, in dem Gebrauch der reflexiven Konstruktion, mit deren Hilfe er unpersönliche Begriffe personifiziert, so etwa statt »der Schlachtgedanke wird ersonnen«: der Schlachtgedanke »ersinnt sich«. Das stete Bevorzugen des Vorganges vor dem Zustande läßt ihn ferner intransitive Verba als transitive brauchen: Penthesilea weht die Reihen vor sich her; die Normannen wogen das Zelt des Guiskard um, der Helmbusch reißt sie nieder u. s. w. So prägt sich der dramatische Stil Kleists d. h. die Summe aller eigentümlichen Merkmale seiner Form im Großen wie im Kleinen aus, in der Komposition der Dichtung so gut als in der Wortfügung, in der Struktur des Dialoges und in der Bildung des Satzes.

9.

Man hört oft die Behauptung: Kleists Novellen wären im Grunde nicht Werke des epischen, sondern des dramatischen Stiles. Nichts ist falscher! Kleist besaß das feinste Gefühl für die Grenzen und besonderen Gesetze der verschiedenen Dichtungsarten, und es ist ihm nie eingefallen, einen dramatisch brauchbaren Stoff in die Form der Novelle zu gießen. Die stilistischen Momente, die seine Erzählungen mit den Dramen gemeinsam haben, sind gerade nicht solche, die das Drama zum Drama, die Novelle zur Novelle stempeln. Es ist natürlich, daß eine rhythmische poetische Veranlagung, die den Menschen zum Dramatiker macht, auch im Tempo der abrollenden Geschehnisse einer Novelle fühlbar wird. Die Energie der Vorwärtsbewegung und die Konzentration der Handlung haben Kleists Erzählungen mit seinen Dramen gemeinsam. Es scheidet die beiden Dichtungsarten aber sehr viel mehr, als sie verbindet. Kleists epischer Stil geht allem Dialogischen ängstlich aus dem Wege, beschränkt die Einführung der direkten Rede auf das Notwendigste und bringt nur Handlung, die mit ebenso kräftigem Realismus wie unter strenger Gefühlsverhaltung von seiten

des Erzählenden, chronikartig sich abspielt. Der Novellist Kleist schreibt einen möglichst reinen Tatsachenstil, unterscheidet sich also im Vermeiden der Wechselrede wie der Gefühlsanalyse und reflektionsartiger Elemente stark von neueren Erzählern. Kleists letzten Stil lernt man nur aus den Novellen kennen; er muß schon als Manier bezeichnet werden. Novellen wie »der Zweikampf«, »Cäcilie«, »der Findling« zeigen deutlich den künstlerischen Niedergang gegenüber den Meistererzählungen: »Marquise von O.« und das »Erdbeben von Chile«. Die Komposition droht auseinander zu fallen, die frühere Kunst des Periodenbaus wird zur Schwerfälligkeit und Konstruktionen und Wendungen der bekannten Kleistischen Art bekommen etwas Formelhaftes.

Kleists dramatischer Stil verhält sich zu seinem epischen etwa wie der Rembrandtischer Gemälde zu den Radierungen. Auch Rembrandts gesamtes »Werk« weist durchgehende Züge auf: die sich gleichbleibende Energie, Bedeutung und persönliche Note der Handschrift sowie bestimmte künstlerische Entwickelungsmomente. Die graphischen Arbeiten scheiden sich aber streng von den gemalten durch das Befolgen eigener ästhetischer Gesetze. Jedes Kunstgebiet hat seine Freiheiten und seine Begrenztheiten und jedes hat seine Ästhetik. Nichts zeigt so sehr das Mißverstehen sowohl des novellistischen wie des dramatischen Stils Kleists als das immer wiederkehrende Bemühen dilettantischer Hände, den Michael Kohlhaas-Stoff zum Drama umzuformen. Als ob nicht Kleist der erste gewesen wäre, der das Kohlhaas-Drama gedichtet hätte, wenn eben eins zu schreiben wäre! Ein solcher Versuch ist genau so töricht, wie es der entsprechende sein würde, Rembrandts Hundertguldenblatt in ein Gemälde zu übersetzen. —

Kleists dramatisches Schaffen preßt sich in den kurzen Zeitraum von zehn Jahren zusammen. Sache des Biographen, nicht der ästhetischen Betrachtung ist es, hinzuweisen auf den dramatischen Stil seines Lebens. Gegensätze zwischen ihm und den anderen, wo er hinblickte und wo er sich hinstellte. Die rauhe Dialektik der Wirklichkeit lernte er früh kennen. Sein Leben war ein Ringen mit dem Ideal: mit dem ethischen — dem politischen — dem künstlerischen; sein Tod sein letztes Werk: der Schlußakt der Tragödie, deren Dichter, Spieler und Held Kleist selbst war.

IV.

Über Hebbels ästhetische Weltanschauung und Methoden ihrer Feststellung.

Von

Arno Scheunert.

Bei der Form, in der Hebbels ästhetische Weltanschauung vorliegt, und angesichts des Umstandes, daß wir seine Dichtung als seine »realisierte Philosophie« bezeichnen können, erhebt sich die Frage, welche Methoden wir anzuwenden haben, um ihn als Einheit zu begreifen. Den Glauben, ihn verstanden zu haben, hegen viele: es fragt sich nur, wessen Glaube die größte Berechtigung hat anerkannt zu werden, und der Grad dieser Berechtigung hängt ab von dem Wege, auf dem der einzelne zu seinem Glauben gelangt ist. Ich würde die Hebbel gegenüber in Anwendung zu bringenden Methoden nicht zum Gegenstande einer besonderen Auseinandersetzung machen, hätte ich nicht gesehen, wie falsche Beurteilungen bereits gewisse, wie ich meine, nicht mit Unglück angewandte Methoden erfahren haben, und zu welchen Fehlern andere führen und führen müssen, die von einigen Autoren tatsächlich verwendet oder als sehr naheliegende, höchst einfache und allbekannte gute Lehren hingestellt worden sind, die außer acht zu lassen sich immer rächt. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß es nicht meine Absicht ist, mich hier über irgendwelche möglichen Methoden der Hebbelforschung spekulierenderweise zu äußern, sondern über solche, die bereits zur Anwendung gebracht oder wenigstens vorgeschlagen und empfohlen worden sind, also jeden Tag zur Anwendung kommen können. Falsche Methoden führen zu Irrtümern, in dem uns hier angehenden Falle zu Irrtümern über Hebbels Weltanschauung und Ästhetik; und da, wo wir solchen Irrtümern und zugleich der Empfehlung falscher, leicht ad absurdum zu führender Methoden begegnen, stoßen wir regelmäßig auf ein im Folgenden näher zu beleuchtendes Verfahren, welches mit jenen Methoden in allerengstem Zusammenhang steht und zu welchem der Dichter verführt. Das Verfahren selbst besteht, um es in aller Kürze und ganz allgemein auszudrücken, in einem Hineintragen eigener Anschauungen in Hebbels zunächst vieldeutige Lehren oder Werke, ohne daß die Gleichheit jener

und der Anschauungen Hebbels bewiesen oder zu beweisen auch nur ernstlich versucht worden wäre; und der Beweis dafür, daß er selbst zu einem solchen Verfahren verführt, scheint mir erbracht zu sein einmal dadurch, daß die Verführten sich ihrer Selbsttäuschung nicht bewußt geworden sind, und anderseits durch Arbeiten wie z. B. die Georgys [1], der in Hebbels Tragödien und ästhetischen Schriften die Bestätigung einer eigenen metaphysischen Ästhetik findet, ja, wie es allen Anschein hat und gar nicht zu verwundern ist, erlebt.

Um es durch ein Beispiel zu verdeutlichen:

Wenn etwa gesagt wird, man dürfe Hebbel nicht mit dem Rüstzeuge systematischen Philosophierens zu Leibe gehen, sondern man müsse ihn »schauend« oder »künstlerisch nachschaffend« erfassen oder »psychologisch« in ihn eindringend ihm gerecht zu werden suchen oder seine ästhetischen Bekenntnisse aus seinen Werken begreifen, und wenn zugleich Urteile ausgesprochen werden, wie: seine Tragik sei durchweg unversöhnlich (obwohl sich Hebbel gerade dagegen mit besonderer Heftigkeit gewehrt hat), oder: er habe im Hinblick auf die schweren Kämpfe, in denen er sich durchsetzte und sich aufrecht erhielt, die rücksichtslose Betätigung der Individualität als sittliche Aufgabe betont und anderseits in weichen Stunden, und als es ihm besser ging, das Gegenteil behauptet und ein Aufgehen alles Individuellen in Gott gepriesen (obwohl sich beide Auffassungen als zwei Seiten eines Hebbelschen Grundgedankens sehr wohl vereinigen lassen), oder: die ihm vorschwebende Tragödie sei nicht aus seinem heißen Hirne, sondern aus der Wirklichkeit genommen, denn sie offenbare »die« sich von selbst verstehende Weltanschauung, »die« Wahrheit schlechthin und überhaupt, »die« natürliche Entwickelung der Dinge (obwohl — und das will viel sagen — sogar Hebbel selbst in Stunden lichter Selbstprüfung die, d. h. seine Kunst »Notwehr« nennt und einsieht, daß sie nicht »die«, sondern eine voraussetzungsvolle Betrachtungsweise der Dinge ist [2])) — so haben wir falsche Methoden, das gerügte Verfahren und Irrtümer über Hebbel vor uns.

Indem ich es unternehme, Fehler, die schon wiederholt begangen worden sind und nur allzuleicht begangen werden, aufzudecken, klar-

---

[1]) E. A. Georgy, Die Tragödie Hebbels nach ihrem Ideengehalt. Leipzig 1904. Derselbe, Zur ästhetischen Weltanschauung Friedrich Hebbels. Philosophische Wochenschrift und Literaturzeitung (herausgeg. v. Dr. Hugo Renner) Bd. 1, Nr. 6—8, S. 170—178, 193—202, 237—242.

[2]) Ein Zeugnis, dessen es angesichts der Ungeheuerlichkeit der genannten Behauptung gar nicht bedarf; denn wenn Hebbel oder sonst wer durchweg behauptete, seine Weltanschauung sei »die« sich von selbst verstehende, einzig mögliche — müßte es darum wahr sein?

zulegen und bis in ihre Entstehung zu verfolgen, so kann das Ergebnis nicht eine Auseinandersetzung sein, die nur für entlegene Einzelfälle von Belang, außerhalb dieser aber ohne jede Bedeutung ist; und da ferner die Aufklärung eines Irrtums oder Mißverständnisses die Darlegung des Mißverstandenen erfordert, d. h. hier: ganz allgemeiner und fundamentaler Lehren Hebbels, so wird der Leser erwarten dürfen, daß das im Folgenden Mitzuteilende von allgemeinerem Interesse, d. h. ein Beitrag zur Hebbelforschung ist und nicht eine im Grunde überflüssige private Auseinandersetzung.

Ich erwähne noch, daß ich mich nicht veranlaßt fühle, jeden Einwand oder jede irrtümliche Behauptung zu entkräften, die zu beweisen oder eingehend zu begründen die sie vertretenden Autoren unterlassen haben. Wenn z. B. kurzer Hand behauptet wird, Hebbel sei in der Auffassung der Sittlichkeit unsicher[1]) oder er mache sein Urteil über fremde Dichtungen davon abhängig, ob in diesen ein typischer Fall dargestellt sei oder nicht[2]), so kann ich hier weder alle die Fälle zusammenstellen und kommentieren, in denen Hebbel über fremde Dichtungen urteilt, und jene, in welchen er ein sittliches Urteil abgibt, und untersuchen, ob seine Betrachtungen eine Lobpreisung dessen enthalten, was der betreffende Autor unter einem typischen Fall versteht, beziehungsweise Sicherheit oder Unsicherheit in der Beurteilung desjenigen verraten, was derselbe Autor Sittlichkeit nennt, noch kann ich alle diese langwierigen und umständlichen Erörterungen wiederholen in Bezug auf die Begriffe, die Hebbel mit den genannten Worten verbindet, denn ich habe nicht die Absicht, ein dickes Buch zu schreiben, am allerwenigsten aber ein solches, dessen Ergebnisse in erster Linie nur für einen ganz vereinzelten Fall in Betracht kommen.

1.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß das Bekenntnis der Weltanschauung Hebbels in einem geschlossenen System nicht vorliegt; durch alle seine Werke, Tagebücher und Briefe ist es verstreut und es gibt keine Zeit, zu der er sich nicht mit ihm beschäftigt und an ihm gearbeitet hätte. Daß sich das Verstreute zu einer Einheit ordnen läßt, wird nicht geleugnet, schon Titel von Abhandlungen, wie »Die Weltanschauung« oder »Die Ästhetik Hebbels« und ähnliche setzen stillschweigend voraus, daß es sich um etwas Einheitliches handelt und nicht um ein Konglomerat sich widersprechender Gedanken, die auseinanderfallen, sobald man sie ordnen will, und selbst Autoren, die

---

[1]) Theodor A. Meyer, Göttingische gelehrte Anzeigen, 1904, Nr. 10, S. 842 m. Im folgenden zitiert: Meyer.

[2]) Meyer 847 u.

gegen die Eingliederung der Lehren Hebbels in ein System auftreten, reden von einer »Ästhetik« Hebbels und von einer Aufgabe, seine Gedanken als ein Ganzes zu begreifen[1]) und seine Reflexionen »zu einer Kette zu gliedern«. (Hermann Krumm[2]) 291 m.) Es fragt sich, was zur Aufstellung eines Systems der Gedanken Hebbels berechtigt. Unter dem System einer Weltanschauung verstehe ich eine Ordnung von Gedanken nach einem einheitlichen Prinzip, aus welchem die Welt beziehungsweise diejenigen ihrer Erscheinungen, die der Denkende für die wichtigsten hält, begriffen und erklärt werden. Wenn Hebbel versichert, daß dem gesamten Weltlauf das Prinzip der Tragödie zu Grunde liege, und wenn er dieses Prinzip klarlegt und entwickelt, so ist zum mindesten die Berechtigung vorhanden, das Aufstellen eines Systems seiner Weltanschauung zu versuchen, und wenn der Versuch zeigt, daß fast alle Reflexionen des Dichters Verzweigungen der Grundgedanken seines tragischen Prinzipes sind, so besteht die Berechtigung, das System auch wirklich aufzustellen. Wenn daher gesagt wird, es verlohne sich zwar, Hebbels Reflexionen zu einer Kette zu gliedern, aber man dürfe, da er ein Künstler und kein Philosoph war, ein System seiner Anschauungen nicht konstruieren, so ist mir von dem soeben entwickelten Gesichtspunkte aus der Unterschied zwischen »zu einer Kette gliedern« und »ein System konstruieren« nicht recht klar, denn ich sehe nicht ein, warum, was sich in ein System bringen läßt, in ein solches nicht gebracht werden soll. Die Grundbegriffe der Hebbelschen Weltanschauung sind nicht überaus einfache und leicht zu erfassende, und es ist klar, daß der, welcher sie nur teilweise oder falsch aufgefaßt hat und solche fragmentarischen oder falschen Begriffe für diejenigen des Dichters hält, in einem Systeme seiner Weltanschauung nichts erblicken kann als eine Vergewaltigung, und daß er ferner die Verzweigungen der Grundgedanken nicht als solche, sondern als willkürliche und gewaltsame Konstruktionen ansehen muß. Diese Konsequenz ergibt sich zwingend. Für den aber, der ein solches System aufstellt, entsteht die Aufgabe, zu zeigen, erstens, daß die Argumentationen, die zu einer Verurteilung jenes Systems geführt haben, auf falschen oder unvollständigen und von Hebbel nie aufgestellten Begriffen beruhen, und zweitens, daß diejenigen Verzweigungen des Hebbelschen Denkens, deren Verwandtschaft mit den Grundgedanken seiner Lehre geleugnet und zurückgewiesen wird[3]), eine solche Ver-

---

[1]) Meyer 848 u. 834 m.

[2]) Hermann Krumm, Hebbel als Tragiker, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 9. Jahrg., 1906, XVII. u. XVIII. Bd., 4. Heft, 1. Abteilung (289—307).

[3]) Diese Auslese nehme ich vor, weil ich mich hier, wie erwähnt, nicht mit

wandtschaft tatsächlich zeigen. Die Wahrscheinlichkeit aber, daß die dem in Rede stehenden System zu Grunde liegende Auffassung der Lehren Hebbels das Richtige trifft, wird zu erhärten sein durch den Hinweis auf unzweideutige Äußerungen des Dichters wie durch Rechtfertigung der das System tragenden Methoden gegenüber denjenigen, welche die Vertreter der zu widerlegenden Anschauung gebraucht oder empfohlen haben.

Ich sprach von der Berechtigung, ein System der Gedanken Hebbels aufzustellen. Es ist nun bekannt und von ihm selbst zugestanden worden, daß es ihm einerseits sehr schwer wurde, seine Gedanken in faßlicher Form und begrifflich klar niederzulegen, und daß er anderseits, und zwar weil er sein System erlebte, das Bedürfnis hatte, in zahlreichen und langen Gesprächen »das immer gegenwärtige, wogende, pantragische Gedankenchaos, das ihn selbst in seinen Träumen nicht verließ, das ihn umgab wie eine immerwährende Halluzination, an irgend einer Stelle zu packen und die sich jagenden Formen festzuhalten«, wie ich es einmal ausgedrückt habe [1]). Er wünschte, »sich seine Gedanken klar zu reden«. Verbindet man diese durchaus Verschiedenes betreffenden Bekenntnisse, so kommt man in Gefahr, das über Hebbels fatale Stellung zur systematischen Darlegung seiner Gedanken Gesagte auf seine Stellung zu seinen Gedanken überhaupt zu beziehen und ihn aufzufassen als einen »Mann des Gedankenchaos«, als einen geistigen Stammler, dem man in vielen Fällen erst klar machen muß, was er eigentlich will [2]). Enthält man sich aber dieser Kombination, so liegt in den beiden genannten und von Hebbel zugestandenen Umständen nichts, was das Aufstellen eines Systems verbieten könnte. Hebbel war kein »Mann des Gedanken-

möglichen, sondern nur mit Ansichten beschäftigen will, die in der Literatur vertreten worden sind.

[1]) Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1903. Beiträge zur Ästhetik, herausgeg. v. Th. Lipps und R. M. Werner, Bd. VIII. Im folgenden zitiert: Scheunert. Die oben erwähnte Stelle auf S. 85.

[2]) Als solcher erscheint Hebbel, wie Meyer behauptet (837), in einigen Partien meiner Darstellung seines Systems. Einmal habe ich Hebbel als einen, der mit seinen Gedanken ewig nicht ins Reine kommen kann, weder aufgefaßt noch dargestellt (wie hätte ich sonst behaupten können, daß er so konsequent war, seine Lehre zu leben, wie mich mit seinen bekannten Klagen abfinden können, daß er nur zu »schrecklich genau« wußte, was er wollte, um es in der Dichtung lebenswarm gestalten zu können?), und anderseits kann doch wohl mit meiner Bemerkung über das »Gedankenchaos«, noch dazu in einer Schrift, die sich die Darlegung eines einheitlichen, konsequent durchgeführten Systems zur Aufgabe stellt, auf nichts anderes hingewiesen sein als auf das gewaltsame Zuströmen der Fülle der Gesichte!

chaos«, sondern er wußte sehr genau, was er dachte. Er war auch kein verbohrter Systematiker, der in metaphysischer Konsequenzmacherei und abstrakter Verstiegenheit zu Anschauungen gelangt, die als Ungereimtheiten zu bewerten sind [1]). Zur Widerlegung dieser Behauptung wäre nach den bisherigen Ausführungen der Beweis dafür zu erbringen, daß die »Ungereimtheit« nicht in der fehlerhaften Darlegung der Gedanken Hebbels liegt, sondern bei dem, der die Ungereimtheit behauptet und rügt, und zwar in seiner falschen oder unzureichenden Fassung jener Grundbegriffe, wovon nachher. Ferner aber wäre zu zeigen, wie es um diejenigen Methoden bestellt ist, deren empfohlene Anwendung nicht zu einem Systematisieren und Schematisieren, sondern zu einer korrekten Auffassung Hebbels hätte führen müssen.

Einer Betrachtung dieser Methoden wende ich mich jetzt zu.

Man kann sagen und man hat gesagt: die Aufgabe, die theoretischen Gedanken Hebbels in Zusammenhang zu bringen und als ein Ganzes zu begreifen, darf nicht am falschen Ende angefaßt werden, man darf den Dichter nicht metaphysisch, »von oben herab«, erklären, sondern man muß ihn »von unten herauf« psychologisch begreifen. Man muß zeigen, wie er die Gesamtmasse seiner Anschauungen aus empirischen Erlebnissen und Erfahrungen an Kunst und Wirklichkeit bildete, indem er diese Erlebnisse theoretisch zu deuten suchte (Meyer, 834 m 837 u. 838 o).

Wenn hiermit ein entwickelungsgeschichtliches Verfahren empfohlen und die Vorzüge einer psychologisch-genetischen Betrachtungsweise gepriesen sein sollen, die da fragt: wie kam der Mann dazu, diese oder jene Lehre aufzustellen, so stimme ich dem aus vollstem Herzen bei, ja, ich weiß, daß es ein reizvoller und lohnender Versuch ist, Hebbels Lehren bis hinab in ihre Keime zu verfolgen und die Gesamtmasse seiner Anschauungen, in der Form, in der sie vorliegt, aufzufassen als die Geschichte aller der Umbildungen, die sein ursprüngliches, naives Denken durch Erfahrung und Überlegung erlitten hat, mit anderen Worten, die Geschichte der Geburt des Pantragismus (an dem ich trotz aller Einwände festhalte) zu schreiben. Ein solches Unternehmen aber ist, wenn auch nicht der Wichtigkeit, so doch der

[1]) Auch zu einem verbohrten Systematiker habe ich, nach Meyer, Hebbel in meiner Darstellung seines Systems gemacht, und wenn der Dichter ab und zu seltsame Meinungen äußert und ich diesen gelegentlich mit einigem Erstaunen begegne, so liegt darin eine schwere Ungerechtigkeit; bin ich es doch selbst gewesen, der ihm alle diese Sonderbarkeiten aufgeladen hat, und schaut doch aus der Verschrobenheit jener seltsamen Meinungen nichts heraus als die Mühe, die es mich gekostet hat, mit Hilfe kühner Kombinationen in Aussprüche Hebbels einen Sinn hineinzuinterpretieren, der sie als seltsame Verzweigungen eines noch dazu Widersprüche enthaltenden Grundgedankens erscheinen läßt (Meyer 837/9).

Möglichkeit seiner Ausführung nach, ein sekundäres und setzt Verschiedenes voraus.

Wenn es sich darum handelt, die Eigenart gewisser Anschauungen nach ihrer Entstehung aus Erlebnissen und Erfahrungen psychologisch zu begreifen, also die als theoretische Deutung auftretenden Wirkungen jener Erlebnisse zu verstehen, so muß man die Eigenart jener Erlebnisse kennen. Diese Eigenart ist aber nicht durch objektiv gegebene, an den Erlebenden herantretende Tatbestände in eindeutiger Weise ein für allemal fest bestimmt, sondern sie hängt (und zwar sehr) mit von der geistigen Grundverfassung des Erlebenden ab, die allererst zu eruieren wäre. Man müßte, da es sich hier um Welt- beziehungsweise ästhetische Anschauungen Hebbels handelt, vor allem einen früheren Zustand dieser Anschauungen feststellen, also den die Eigenart der Erlebnisse und Erfahrungen mit bedingenden Zustand, und dann, unter strenger Berücksichtigung desselben, die Eigenart der gedachten Erlebnisse ermitteln, die Anstoß zu theoretischer Deutung beziehungsweise Umbildung gaben. Diese Eigenart ist das erleuchtende, psychologisch aufklärende Moment, auf das es ankommt, und welches uns die theoretische Deutung, die es erfährt, beziehungsweise die Umbildung, die es verursacht, kurz, seine Wirkung, ebenso begreiflich und psychologisch verständlich macht wie den Boden, auf dem die Eigenart selbst gedieh, d. h. wie das frühere, eben die Eigenart mit bedingende Stadium. Dies aber setzt in jedem Falle die Kenntnis der erfolgten Deutung und Umbildung, d. h. die Kenntnis der Wirkung voraus, wie diejenige eines früheren Zustandes; mag die Eigenart des Erlebnisses aus Bekenntnissen des Dichters ohne weiteres zu ersehen sein, oder mögen wir sie rekonstruieren und erschließen müssen, wobei eben jene genaue Kenntnis beider Zustände die Direktiven liefert beziehungsweise die Mittel einer fortwährenden Kontrolle hergibt, also vorausgesetzt werden muß.

Es ist meines Erachtens aus Werden und Entwickelung der Weltanschauung Hebbels eine eigentliche Kenntnis derselben nicht zu gewinnen, sondern nur eine psychologische Erläuterung. Werden und Entwickelung sind selbst ein Problem, kein Schlüssel, der den Zugang zu seinen Ansichten allererst eröffnet, und die Lösung dieses Problems gibt uns ein Mittel an die Hand, die Geburt des Pantragismus, wie ich es vorhin nannte, nachdem wir sie kennen, auch nacherlebend in großen Zügen und im Fluge zu erfassen. Bevor man aber an die Lösung dieses Problems gehen kann, sind zwei Vorarbeiten zu erledigen: Feststellung des Anfangs-[1]) und des Endpunktes dieser Ent-

[1]) Ich rede von Hebbels Anschauungen in der uns vorliegenden Form.

wickelung; die Kenntnis des letzteren zu fördern war der Zweck meiner Darstellung des Systems Hebbels.

Aber die Empfehlung einer besseren Methode ist damit noch nicht erledigt; sie hat noch eine andere Seite. Man muß, so heißt es, insbesondere hinsichtlich der ästhetischen Anschauungen Hebbels den vom Dichter selbst vorgezeichneten Weg einschlagen, d. h. sie nicht an einen metaphysischen Grundgedanken halten, sondern sie am »Tatbestande der Kunstwerke« messen, aus denen Hebbel sie abstrahierte [1]). Es kann sich nun dabei zunächst um sichergestellte ästhetische Grundgedanken handeln (z. B. um die Maßlosigkeit, die Selbstkorrektur der Menschheit u. s. w.), die an den metaphysischen Grundgedanken schon darum gar nicht gehalten werden können, weil sie, nach Hebbels eigenem und ausdrücklichstem Zeugnis, mit ihm identisch sind. Diese Grundbegriffe lediglich aus den Kunstwerken (Hebbel spricht von Sophokles und Shakespeare) zu gewinnen, ist unmöglich und wird auch nicht verlangt; dazu gehören Hebbels Augen, beziehungsweise seine Brillengläser. Die Forderung läuft also zunächst darauf hinaus, die gedachten Grundbegriffe an den Kunstwerken zu erläutern, zu illustrieren, zu zeigen, wie sich das, was sie bezeichnen, in der dramatischen Praxis ausnimmt, kurz, sie plausibel zu machen. Es wären dann, wie gesagt wird, Hebbels Gedanken, die schon bei ihm ziemlich abstrakt anmuten, »ins Verständliche gerückt worden« [2]).

Das Bedürfnis nach einer solchen praktischen Verdeutlichung ist zweifellos vorhanden, und es muß ihm Rechnung getragen werden. Angesichts der Aufgabe, zu diesem Zwecke eine Analyse etwa der »Antigone« oder des »Lear« vorzunehmen, erhebt sich indessen das Bedenken, daß in keiner der beiden Tragödien Hebbels Anschauungen vollständig und rein verkörpert sind. In der Richtung auf die Tragödie der Zukunft geht Shakespeare bereits weit über die Griechen hinaus, und auch ihn erkennt Hebbel nicht voll an. Es wäre also bei der in Rede stehenden Analyse von dem durch Sophokles und Shakespeare Verkörperten alles das abzuziehen und beiseite zu lassen, was nach Hebbels eigenen Angaben den von ihm an die Tragödie gestellten Anforderungen nicht entspricht. Man sieht, die Unsicherheit beginnt bereits, und bedenkliche Fragen beginnen sich zu regen. Bezüglich der Verdeutlichung seiner Lehren an einem Beispiele ist ganz allgemein zu sagen: wo immer er seine Lehren auch hergenommen haben mag, am reinsten verkörpert werden sie wohl in seinen eigenen Dramen sein; ist es da nicht viel einfacher und praktischer, sich zur Verdeutlichung

[1]) Meyer 838.
[2]) Meyer 838 m.

seiner theoretischen Anschauungen eines seiner eigenen Dramen zu bedienen? Und liegt es nicht sehr nahe, dazu dasjenige zu wählen, das zu einer Zeit entstand, zu der er sich am intensivsten mit der Theorie der Tragödie beschäftigte, und zu welchem er die ausführlichste seiner grundlegenden Abhandlungen über diese Theorie als Vorrede geschrieben hat? Aus diesem Grunde habe ich zur Erläuterung der theoretischen Lehren Hebbels an einem Beispiele die »Maria Magdalene« analysiert (Scheunert 107 ff. vgl. Meyer 847 u.).

Aber die ganze Frage liegt noch etwas anders.

Was heißt es eigentlich: Hebbels Gedanken am Tatbestand der Kunstwerke messen, aus denen er sie abstrahierte? Wie macht man das? Da läßt sich sagen: diese Kunstwerke müssen einen Tatbestand aufweisen, aus dem sich allgemeine Prinzipien und Gedanken ableiten lassen, die mit den von Hebbel geäußerten vereinbar sein, sie bestätigen müssen; abstrahierte er sie doch selbst erst aus den Kunstwerken.

Man muß also Hebbels Aussprüche und die Kunstwerke so lange vergleichen und die ersteren so lange umdeuten, bis man einen dem Tatbestand der Kunstwerke gerecht werdenden Sinn der Aussprüche gefunden hat. Da heißt es doch wohl: am Tatbestande der Kunstwerke das Verständnis für Hebbels ästhetische Gedanken suchen?

Zwei Dinge also sind in Einklang zu bringen: Hebbels Lehren und der Tatbestand der Kunstwerke, und die vorläufig noch unbekannten Lehren sind aus dem Tatbestande zu erklären, verständlich zu machen. Was versteht Meyer unter diesem Tatbestand? Das Szenarium? Wohl nicht, sondern wahrscheinlich die »Ideen« dieser Kunstwerke. Er weist auch darauf hin, daß es die Eigenart der genialen Kritik Hebbels ausmache, die den kritisierten Kunstwerken zu Grunde liegenden Ideen herauszufinden (847 m). Also: man ermittele den Ideentatbestand und mache durch ihn Hebbels Lehren verständlich. Dieser Tatbestand ist aber weder identisch mit den Ansichten, die ich mir über jene Kunstwerke bilde, noch mit denjenigen, die ein beliebiger Sophokles- oder Shakespeareforscher geäußert hat, sondern es handelt sich um »die« Ideen jener Kunstwerke. Hätte uns doch Meyer die heiligen Register genannt, in denen sie aufbewahrt werden! Muß man daran erinnern, daß diese Ideen nichts ein für allemal Feststehendes sind, und von neuem auf das Meer der einschlägigen Literatur verweisen und auf so manches Buch, in dem uns klar gemacht wird, daß die bisher geäußerten Ansichten über dieses oder jenes der in Frage kommenden Kunstwerke das Richtige doch nicht ganz getroffen hätten, welches vielmehr in der folgenden Darlegung zu finden sei? Warum ist es trotz allen Scharfsinns, Geistes und Wissens unserer Philologen,

Literarhistoriker und Ästhetiker noch nicht zu einem allgemein anerkannten »Lehrbuch« oder Inventarienverzeichnis jener Ideen gekommen, das man in Umlauf setzen kann wie eine Logarithmentafel oder wie ein Handbuch der Geometrie? Und wenn die Ästhetiker aus jenen angeblich als unwandelbare Größen existierenden Ideen eine Ästhetik abstrahieren, warum fallen ihre Lehren nicht alle gleichmäßig aus, und warum mußte Hebbel auch seinerseits sich bemühen und aus Sophokles und Shakespeare etwas zu Tage fördern, was schon längst hätte vorhanden sein müssen? Daß Hebbel davon überzeugt war, »die« Ideen jener Kunstwerke erkannt zu haben, und daß er meinte, jeder Einsichtige müsse durch ihre Betrachtung zu seinen Lehren gelangen, das ist selbstverständlich — aber wer ist so naiv, es ihm zu glauben? Ideen von Kunstwerken, die im stande sein sollen, Hebbels auf Zweck und Ziel alles Lebens und aller Kunst reflektierende Aussprüche zu erklären und verständlich zu machen, müßten schon ziemlich reich gegliederte Komplexe sein, denen gegenüber es nicht einmal zu einem Consensus der Gebildeten oder der Fachleute kommen könnte, der im übrigen weiter nichts beweisen würde als die Möglichkeit der Einigung der ihm Beipflichtenden.

Ich weiß ja, wie argumentiert wird: der Dichter hat eine Idee[1]), er legt sie in einem Kunstwerk nieder, man genießt dieses und erhält so die Idee. Oder: wie erhält man »die« Ideen von Kunstwerken? »Man entnehme sie ihnen!« Wie einfach das alles ist! Ich lehne das Märchen von »der« Idee oder »dem« Tatbestand der Kunstwerke ab und verweise diese gütige Fee und ihre Hilfe ins Fabelreich.

Aber wozu sich um des Kaisers Bart streiten, da uns die glatte Erledigung der Frage so leicht gemacht wird! Wie wir bereits gehört haben, war Hebbel so genial, »die« Idee eines Kunstwerkes herauszufinden. Somit ist also Hebbels Meinung über ein Kunstwerk mit »der« Idee, mit »dem« Tatbestande desselben identisch. Diesen Tatbestand aber gewann Hebbel aus seiner Beurteilung der betreffenden Kunstwerke, und bei dieser hat er, wie Meyer, dem ich hier beistimme, ausdrücklich sagt, »doch sicherlich die Maßstäbe seiner Theorie entnommen« (847 u. 848 o), und da soll man Hebbels vorerst noch ziemlich unklare und unbekannte Theorie verstehen aus einem Tatbestande, der gewonnen wurde auf Grund eben dieser unbekannten Theorie, ein Unbekanntes erklären durch dasselbe Unbekannte? Ein solcher Rat involviert die Aufforderung, in einen *circulus vitiosus* einzutreten

[1]) Es gibt sogar Forscher, die behaupten, daß die Dichter über »die« Idee, die sie in ein Werk legen, oder besser: die sich in eines ihrer Werke legt, selbst gar nicht genau orientiert sind und infolgedessen über ihr eigenes Werk »nicht recht« haben, z. B. Georgy (Die Tragödie Friedrich Hebbels X).

— und einen solchen Rat gibt ein Ästhetiker? Setzt denn das Verständnis einer auf Grund einer Theorie gewonnenen ästhetischen Beurteilung nicht die Kenntnis dieser Theorie oder zum mindesten eine geistige Verfassung voraus, die als stillschweigende Übereinstimmung mit jener Theorie zu bezeichnen ist? Damit ist zugleich auch eine andere empfohlene Methode erledigt, nämlich die, aus Hebbels kritischen Beurteilungen fremder Kunstwerke Belehrung über seine Theorie zu gewinnen (Meyer 847 m. u.); man gewinnt vielmehr eine Belehrung über jene ästhetisch-kritischen Beurteilungen aus seiner Theorie [1]).

Ich weiß sehr wohl, wohin der angezeigte Weg nur allzuleicht führt: dahin, in Hebbels vieldeutige Worte einen Sinn hineinzutragen, der eigenen persönlichen Anschauungen über jene Kunstwerke entstammt und Hebbels Lehre zu einem Spiegel macht, aus dem schließlich das wohlgelungene Porträt des Interpreten blickt.

Man sieht, wie gut sich auch die Empfehlung der erörterten Methoden zunächst anhört und wie einfach und überzeugend sie auch klingt, die Methoden selbst stehen auf tönernen Füßen; Dogmatismus und *petitio principii* sind trügerische Stützen für jede Untersuchung.

Ich gehe zur Besprechung einiger Grundbegriffe und -gedanken der Hebbelschen Theorie über, von deren Fassung es abhängt, ob seine auf ihnen ruhenden Lehren als »Ungereimtheiten« erscheinen oder sich als sinnvoll erweisen.

2.

Die von der Tragödie zu symbolisierende widerspruchslose Eingliederung der Individuen in die Harmonie des Weltganzen oder der Idee erfolgt durch Reduzierung auf die Individualmonade, und dieser Vorgang ist eine Entindividualisierung. Dieser Grundgedanke der Hebbelschen Tragödie kann Widerspruch erregen, man kann sagen: »Diese Entindividualisierung durch Reduzierung auf die Individualmonade, welch ein Widerspruch! Muß nicht, was auf seine Individualmonade reduziert ist, ein schlechthin Individuelles, schlechthin nur sich selber Gleiches sein [2])!«

Hierbei wird der Begriff der Monade unrichtig gefaßt, etwa im Sinne von: »Kern der gesamten Persönlichkeit«, Extrakt, Verdichtung derselben, kürzester konzentrierter Ausdruck, auf den sie gebracht werden kann, und unter »Individuelles« verstanden das die Eigenart eines Wesens Ausmachende, es als eben dieses Wesen Charakteri-

[1]) Und wenn Hebbel »mit feinfühlendem Nachschaffen und Nachdenken« eines fremden Kunstwerkes dessen Idee zu Tage fördert, so habe ich auch zu dieser Methode Hebbels kein Vertrauen, wenn das vom Schöpfer des fremden Kunstwerkes Beabsichtigte ermittelt werden soll.

[2]) Meyer 839 u.

sierende und von anderen Unterscheidende, kurz das, was man im gewöhnlichen Sprachgebrauch die Individualität nennt. Das ist unzutreffend. Das Individuelle ist vielmehr das allen Wesen gemeinsame Idealfeindliche, das der Idee Widerstrebende, das zu Korrigierende, Aufzuhebende, die Schuld Involvierende, die Verschlossenheit des Fürsichseins (vgl. Scheunert 69 u., 173 u.), und das Monadenreich ist, wie ich im Anschluß an Solger sage, »der sich selbst betrachtende, göttliche[1]) Gedanke in seinem reich gegliederten Inhalt«; die Monaden aber sind »erfüllt vom ganzen lebendigen Gehalt der Idee, eins mit ihr« (Scheunert 69 m.).

Es kommt eine Ungereimtheit heraus, wenn man bei dem in Rede stehenden Gedanken denkt: die Reduzierung auf die Individualmonade bedeutet eine Reinigung der Persönlichkeit von allem ihr Wesen nicht rein charakterisierenden Beiwerk, eine *reductio ad veram essentiam* im Sinne einer Verschärfung der ihren Gegensatz zu anderen ausmachenden Momente, eine Hervorhebung der Pointen der »Individualität« — und dies eine »Entindividualisierung« im Sinne völliger Abgeschliffenheit alles persönlichen Konturs, also »Vernichtung der ganzen Persönlichkeit«[2]) zu nennen, ist ein Widerspruch in sich selbst, es heißt, die Gleichung aufstellen A = non A. Ganz gewiß wäre es barer Unsinn, solches zu behaupten.

Der Sinn des Gedankens ist vielmehr folgender. Die Reduzierung der Vereinzelung auf ihre Individualmonade ist ihre Eingliederung in das Monadenreich, d. h. in die Idee, sofern sie in der harmonischen Gemeinschaft aller ihrer Glieder als lebendige Einheit sich selbst ungetrübt erkennt und ungestört betrachtet in ihrem reich gegliederten Inhalte, und diese Reduzierung bedeutet die Entindividualisierung der Vereinzelung, d. h. die Vernichtung alles »Individuellen« (= der Idee Widerstrebenden und Zuwiderlaufenden) in dieser Vereinzelung, nämlich die Aufhebung und Beseitigung alles dessen an ihr, was das ungestörte Ruhen der Idee in sich verwirrt. Und das ist kein Unsinn.

Um nun die reiche Gliederung des Inhaltes des göttlichen Gedankens zu verstehen — und damit kommen wir auf einen weiteren Punkt, an welchem Anstoß genommen werden kann und wird — müssen wir bedenken, daß die »Entindividualisierung« zwar das der Idee Widerstrebende in der Vereinzelung aufhebt, nicht aber das ihre ganz bestimmte Eigenart Ausmachende und sie von anderen Unterscheidende. Sinkt jenes, das Widerstrebende, zurück wie ein *caput mortuum*, wird es abgestreift wie ein überwundener Irrtum, so bleibt der geläuterte

[1]) Gott = Selbsterkenntnis der Idee.

[2]) Diese Fassung des Begriffes der Entindividualisierung ist ebenfalls völlig unzutreffend.

Kern des Wesens erhalten, um als integrierende Eigenschaft mit aufgenommen zu werden, mit einzugehen in den Reichtum der in diesem sich selbst betrachtenden und genießenden Idee. So wird alles in Widerstreben, Maßlosigkeit und Abgeschlossenheit des Fürsichseins beharrende Vereinzelte — und dies Beharren ist eben das Individuelle an ihm — aufgelöst in die Einheit der Idee, d. h. entindividualisiert — »ohne seine Besonderheit zu verlieren«; es wird keineswegs ein Nichts, ohne doch ein Etwas im Sinne irgendwelcher Selbständigkeit zu sein; die Auflösung ist keine totale, alles verzehrende; das Übrigbleibende ergibt eine unentbehrliche Nuance im Reichtum des göttlichen Gedankens, es ist das »Wesen, der Kern des Seins«, dessen wir uns nach dem Tode vergewissern werden (T. 2230)[1]. So, wie er im individuellen Kreise ist, mit Maßlosigkeit durchtränkt, kann er natürlich nicht bleiben; er ist, um ein Gleichnis zu gebrauchen, das freilich eben nur Gleichnis ist, ein im individuellen Kreise durch Hinzutreten des individuellen Tones verstimmter Klang, Mißklang, und wird durch Aufhebung des verstimmenden Tones Wohlklang, der sich mit allen auf gleiche Art gereinigten Mißklängen zur Harmonie des ungeheuern Akkordes des Monadenreiches vereinigt. Positive Aussagen über seine monadale Beschaffenheit zu machen, d. h. ihn mit den uns geläufigen und lediglich aus dem individuellen Kreise stammenden Attributen auszustatten, ist unmöglich, weshalb ich die Monaden als »eigenschaftslos« bezeichnet habe (Scheunert 69 m.), wenn sie auch als voneinander verschieden anzusehen sind (Scheunert 75 u.). Auch Hebbel hat solche Bestimmungen nicht vorgenommen[2] — obgleich Anläufe dazu vorhanden sein mögen —, weil er es nicht vermochte; sonst hätte er auch die »Tragödie der Zukunft« geschrieben. Werden dergleichen Bestimmungen aber getroffen, dann wird eine individuelle Eigenschaft, indem man sie absolut setzt, zu einer sittlichen im absoluten Sinne, zu einem leuchtenden Ziel, das wir erreichen müssen, und Hebbels Tragödie zu einem Moralkodex (vgl. T. 1388 und 2648, 11/16) mit tendenziösem Anstrich und didaktischer Spitze[3].

Das Übrigbleibende nun, der »Kern«[4], die Eigenart, wird ausgebildet, entwickelt durch das »Individuelle«, d. h. Widerstrebende, es wächst groß, es entfaltet sich durch die und in der Individuation; die

---

[1]) Ich zitiere T = Hebbels Tagebücher, Wernersche Ausgabe.

[2]) Wir besäßen sonst wohl auch eine Ethik Hebbels.

[3]) Ich sage im Anschluß an Hegel und auch sonst, daß durch das Drama eine Moral mit individuellen Begriffen von Gut und Böse nicht verkündet wird. Scheunert 56 u. 176 o.

[4]) Vgl. »alles Erworbene hat nur auf die irdischen Kreise Bezug und Einfluß; nur das Angeborene reicht darüber hinaus«. T. 854, dazu: T. 466.

Individuation sollizitiert es, indem sie es freilich zugleich die Wege der Revolution führt, es erfüllt mit dem Geiste des Widerspruchs gegen die Idee, der gebrochen werden muß. Auf diese Sollizitation gehen Hebbels Worte: Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich kennen zu lernen (T. 1674). Vor der Schöpfung war Gottes Leben nur Wollen derjenigen reichen Selbsterkenntnis, die, durch die Schöpfung unablässig angebahnt, erst mit der Errichtung des Monadenreiches verwirklicht wird. So braucht Gott die Welt, er bedarf ihrer wie des Monadenreiches: »Das Universum kommt nur durch Individualisierung zum Selbstgenuß, darum ist diese ohne Ende« (T. 4039). »Lebt der Blutstropfe in uns? Nein, wir durch ihn. So der Mensch in der Welt« (T. 2894 ähnlich 2274; vgl. 3466; 3446; 3988; W. XI, 361, 4; 56, 5/6)[1]. So kann man sagen: Gott ist die Welt, aber doch in nicht ganz vollkommener Weise. Zwar lebt Gott durch uns, aber wir sind zugleich »Schmerzen Gottes« (T. 3457 ähnlich 4019 a), »Schmerz in Gott« (W. VI, 376 m.; vgl. Werners Anm.), »Gefrorne Gott-Gedanken« (T. 2633), »Frost in Gott« (T. 3696), »Das Procrustesbett der Gottheit« (T. 1687; vgl. 1744; 2663; W. XI, 57, 26/8), und das alles, weil das Vereinzelte zwar die Vollkommenheit in sich trägt, aber doch in abgebrochener, getrübter, unreiner Beschaffenheit; es ist ein Gefäß, das die göttliche Flamme nur unter der Asche glimmend bewahren kann und das zerbricht, wenn sie auflodert. So ist die Schöpfung, wie auch der Mensch, gut und schlecht zugleich; wäre die Schöpfung ganz schlecht, so wäre sie »Hölle«, von welcher Hebbel in Bezug auf Gott einmal sagt: »Ohnmacht, nicht zu sich selbst bringen zu können, was von ihm ausgegangen« (T. IV. Bd., S. XXII, Nr. 4); wäre sie völlig gut, so wäre sie das Monadenreich. Beides ist nicht der Fall, und darum kann Hebbel anderseits die Entfaltung, Ausgestaltung und Betätigung der Persönlichkeit preisen und zugleich ihre Unterjochung und teilweise Aufhebung und Brechung fordern.

So ist das Einzeldasein der Menschen ihr Fluch und ihr Segen, es ist Gottes Freude und sein Schmerz, das einzige Mittel für ihn, sich zu erkennen[2]) und doch zugleich eine Trübung dieser Erkenntnis. Das Trübende ist »unser Wissen von uns«, unser Fürsichsein, es ist der »Flecken im Spiegel«; »daß wir von uns wissen, darin liegt eben der Grund, daß wir nicht alles von Gott wissen; wo das Wissen von uns anfängt, da hört das Wissen von Gott auf«; »die höchsten Wesen wissen nicht von sich, nur von Gott« (T. 3086), d. h. ihr Wissen von sich wird zu einem Wissen von Gott, weil sie, die Monaden, erfüllt

[1]) Ich zitiere W = Hebbels sämtliche Werke, Wernersche Ausgabe.
[2]) Wie dieses Erkennen zu verstehen ist, s. Scheunert 57, Anm. 1.

sind vom ganzen lebendigen Gehalte des göttlichen Gedankens und eine Nuance desselben ausmachen; da heißt es: entindividualisiert, eins mit der Idee sein und doch seine Besonderheit nicht verlieren. Hebbel spricht dies recht deutlich in den Schlußversen des Gedichtes »Das abgeschiedene Kind an seine Mutter« aus. Dort sagt das verstorbene Kind, daß die Aufhebung des Dualismus uns das Geheimnis des Weltprozesses entschleiern wird, und daß wir erfahren werden, warum die Welt entstand,

»Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren,
Den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verflossen [1]).«
(VI, 298, 117 ff.)

Ich hoffe, dies wird zur Verdeutlichung der Begriffe der Monade und der Entindividualisierung hinreichen, und ich meine, es heißt weder Hebbels Worten Gewalt antun noch ihm Ungereimtheiten andichten [2]), wenn man von einer »Auflösung der Vereinzelungen in die Idee ohne Verlust der Besonderheit« [3]) redet. Die »Ungereimtheit« aber liegt weder bei Hebbel noch bei mir, sondern lediglich in der erörterten unzutreffenden Fassung der Begriffe der Monade und der Entindividualisierung.

Wer sich diese Begriffe und damit die uns beschäftigende Lehre klar gemacht hat, der kann auch nicht von einem »Schwanken« Hebbels reden, behaupten, man fände bei ihm neben Aussprüchen, die die Wurzel aller Sünde in der Vereinzelung sehen, reichlich ebensoviele entgegengesetzte, die in der unbedingten Betätigung der Individualität die sittliche Aufgabe des Menschen erblicken, und diese

[1]) Wie die Lesarten zeigen (VII, 305 o.), lautete der letzte Vers ursprünglich:
»Noch rund für sich, und doch mit ihr verflossen.«

[2]) Dessen beschuldigt mich Meyer, und wenn er hinzufügt: »Man sollte meinen, ein ernsthafter Denker könne beanspruchen, daß ihm solche Ungereimtheiten nicht schuld gegeben werden, ohne daß ganz zuverlässige, ganz eindeutige Aussprüche bei ihm vorliegen« (Meyer 839 u.) — so freut es mich, mit einem »ganz zuverlässigen und ganz eindeutigen Ausspruch« aufwarten zu können.

[3]) Verloren wird die Besonderheit nicht, weil, w. g., Gott die Welt braucht. Darum ist es auch falsch, von einer »Vernichtung« der Individuen zu reden, von einem »Bestrafen« (vgl. Scheunert 134 u.) durch »Auslöschen« (Meyer 840 m., 841 m.), was den Anschein erweckt, als throne die Idee in unnahbarer Majestät über den gottvergessenen Individuen, und als sei der sittliche Zustand nur herzustellen, indem sie mit dem Schwerte der Vernichtung dazwischenfährt. Muß ich daran erinnern, daß Hebbel Pantheist ist? Was hätte denn die Idee von diesem Strafgericht? Statt sich von ihrer mangelhaften Form zu befreien, vernichtete sie sich selbst.

angeblichen Widersprüche aus den Kontrasten erklären wollen, auf die Hebbels Erleben gestellt war, d. h. aus seiner inneren und äußeren Not und aus seinem Glücksgefühl über die Liebe hingebender Frauen [1]). Daß die erwähnten Aussprüche vereinbar sind, von einem Schwanken Hebbels also keine Rede sein kann, ergibt sich aus unseren bisherigen Ausführungen. Zur weiteren Erläuterung führe ich noch an T. 1334: »Das Gebet des Herrn ist himmlisch. Es ist aus dem innersten Zustande des Menschen, aus seinem schwankenden Verhältniß zwischen eigener Kraft, die angestrengt seyn will, und zwischen einer höheren Macht, die durch erhobenes Gefühl herbeigezogen werden muß, geschöpft. Wie hoch, wie göttlich hoch steht der Mensch, wenn er betet: vergieb uns . . . selbständig, frei, steht er der Gottheit gegenüber. . . . Und wie herrlich ist es, daß diese stolzeste Empfindung nichts gebiert, als den reinsten Seufzer der Demuth: führe uns nicht in Versuchung. Man kann sagen: Wer dieses Gebet recht betet . . . und soweit es die menschliche Ohnmacht gestattet, den Forderungen desselben gemäß lebt, ist schon erhört . . . so ist es im höchsten Sinne ein Kunstwerk« [2]). Oder: »Das Individuum existirt nur als solches, und wenn es sich selbst aufgiebt, so ist sein Leben nur noch ein Sterben, ein unnatürliches und unnützes Hinwelken. . . . Obgleich aber das Individuum nur als solches existiert, hat es dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst los zu reißen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewußtseyn, ja zum Selbstgefühl« (T. 1510), d. h. zum sittlichen Selbstbewußtsein. Handelte es sich wirklich um ein widerspruchsvolles Schwanken Hebbels, so müßte er sich in den beiden zitierten Aphorismen in einem Atem widersprochen haben. Hebbels auf den Zustand der Entindividualisierung reflektierendes Wort: »Nur wer Gott liebt, liebt sich selbst« (T. 822) läßt sich auch umkehren: nur wer sich selbst liebt, liebt Gott, und beide Bedeutungen gehen ineinander über; weil Hebbel jedes Individuum letzten Endes als notwendige Nuance im Reichtum des göttlichen Gedankens faßt und seine unausweichliche Bestimmung stets im Auge behält, kann das Individuum sich selbst auf gar keine andere Weise lieben, als indem es zugleich Gott liebt.

Ich verweise ferner auf das Gedicht Nr. 10 im Zyklus »Dem Schmerz sein Recht« (W. VI, 293/4). Da heißt es:

---

[1]) Meyer 842 m. Die betreffende Erklärung ist eine durchaus verfehlte Konstruktion. Freilich! Eine psychologische Erklärung der Lehren Hebbels, das wäre etwas! Aber man muß schon etwas tiefer bohren, um diese Wurzeln aufzugraben.

[2]) Es ein solches zu nennen, ist außerordentlich bezeichnend; für alles in einem Kunstwerk dargestellte Vereinzelte gilt nach Hebbels Ansicht durchaus das, was er vom Betenden sagt.

»— — — — — — — —
Funken, die Sonnen entstammen,
Lodern, das All zu durchflammen,
Da verschluckt sie der Staub.

Nun ein heiliger Krieg!
Höchste und tiefste Gewalten
Drängen in allen Gestalten [1])!
Trotze, so bleibt dir der Sieg.

Thatst du in Qual und in Angst
Erst genug für dein Leben,
Werden sie selbst dich erheben,
Wie du es hoffst und verlangst.

Greife in's All nun hinein!
Wie du gekämpft und geduldet,
Sind dir die Götter verschuldet,
Nimm dir, denn Alles ist dein!

Nun versagen sie nichts,
Als den letzten der Sterne,
Der dich in dämmernder Ferne
Knüpft an den Urquell des Lichts.

Ihm entlocke den Blitz,
Der dich, dein Ird'sches verzehrend,
Und dich mit Feuer verklärend,
Lös't für den ewigen Sitz!«

Hier haben wir wiederum beides: Ausgestaltung und Entfaltung der Persönlichkeit, »für sein Leben genug tun«, sich selbst lieben und Vernichtung, Brechung des Individuellen, »Verzehrung des Irdischen«. Zum »Irdischen« (V. 179) ist auf den »Staub« (V. 161) und zum »Feuer« (V. 180) auf die »Sonnen« (V. 159) zu verweisen [2]).

Endlich will ich noch das Gedicht »An die Jünglinge« (W. VI, 236/7) anführen, das Meyer als schlagendes Argument gegen meine Ansicht, die Entindividualisierung mache das Wesen der Hebbelschen Ethik aus, ins Feld zu führen bemüht ist. Er zitiert Hebbels Wort: »Die höchsten Wesen wissen nichts von sich, nur von Gott« und stellt ihm den Inhalt der Mahnung an die Jünglinge entgegen, den er so formuliert: »Wisset nichts von Gott, denkt nur an die eigene Kraft und entfaltet sie; dann tut ihr das durchs Weltgesetz Gebotene« (843 o.). »Nichts von Gott wissen« im Gegensatze zu: »nur von Gott wissen«, heißt doch direkt, dem Sittengesetze und der Weltordnung entlaufen sein. Als ob Hebbel überhaupt einem Wesen zurufen könnte: »Wisse nichts von Gott!« Setzt denn die Mahnung:

»Trinkt des Weines dunkle Kraft,
Die euch durch die Seele fließt
Und zu heil'ger Rechenschaft
Sie im Innersten erschließt!
Blickt hinab nun in den Grund,
Dem das Leben still entsteigt,
Forscht mit Ernst, ob es gesund
Jedem Höchsten sich verzweigt«

sowie die »inn're Glut«, welche die Knospe erst zersprengt haben muß, bevor ein »Tropfen Taus« hineingelangen kann (V. 22/4) und der »Sternenhimmel«, in den die dunkle Brust sich verwandelt (V. 39/40),

[1]) Die Schöpfung ist, wie der Mensch, gut und schlecht zugleich, so sagte ich vorhin.

[2]) Wir kommen damit auf eine Hebbel eigentümliche Wortsymbolik, von der später noch die Rede sein wird.

nicht ein »Wissen von Gott« voraus, einen Zusammenhang mit ihm, der eben der ursprüngliche, wenn auch gelockerte, so doch nie aufzuhebende ist, vermöge dessen der Mensch nie aufhört, Komponente der Idee zu sein, wenn auch nicht glatt funktionierende, einen Zusammenhang mit Gott, der aller Entfaltung der Persönlichkeit von vornherein einen bestimmten Charakter, eine Tendenz zum »Höchsten« aufprägt und ihr alle idealfeindliche Willkür benimmt? Infolge dieses Zusammenhanges, sage ich, bleibt der Mensch unter allen Umständen Komponente, aber er ist zugleich, solange er noch nicht entindividualisiert ist, der letzten Abschleifung immer noch bedürftig, mag seine Seele sich »jedem Höchsten« noch so »gesund« und innig verzweigen [1]). Auch die strebenden Jünglinge bedürfen noch dieser, auf die hinzuweisen Hebbel nicht unterlassen hat:

»Gott dem Herrn ist's ein Triumph,
— — — — — — — — —
Wenn ihr stolz, dem Baume gleich,
Euch nicht unter Blüten bückt,
Wenn die Last des Segens euch
Erst hinab zur Erde drückt.«

Das heißt nicht etwa: wer in der Jugend kein Duckmäuser ist, sondern frisch, fromm, fröhlich und frei dahinfährt, dem wird es im Alter nicht an Erfolgen fehlen, so daß man sinnig von ihm sagen kann: nicht die Last der Jahre, sondern das Gewicht der Ehren, die er sich erwarb, hat ihn gebeugt — das hieße den tiefen philosophischen Gehalt des Gedichtes zu einem kümmerlichen Gemeinplatze verflachen — sondern es enthält den Zuspruch: »Steht herrlich« in eurer Begeisterung für eure Ideale, wachst groß in ihr und entfaltet eure Kräfte an ihrem Licht und an ihrer Wärme, tut euern eigenen edelsten Trieben genug und fürchtet nicht zu versäumen, was ihr Gott schuldig seid, fürchtet nicht, das von ihm gesteckte Ziel zu verfehlen, weil ihr es noch nicht seht, denn sein Segen senkt sich auf euch: indem ihr euch selbst begreift, erobert und gewinnt, — begreift, erobert und gewinnt ihr zugleich den Begriff eures einzig möglichen Verhältnisses zum Weltganzen, eurer Stellung in ihm. Und diese Einsicht ist der Segen Gottes, der euch hinab zur Erde drückt, euch beugt unter den Weltwillen, euch vor Gott in den Staub wirft, euch entindividualisiert.

Seine Individualität zu entfalten ist ethisch durchaus berechtigt, aber man darf diese Berechtigung nicht absolut setzen. Tut man dies, so gelangt man zu einer völlig unzutreffenden Auffassung der Tragödie Hebbels und insbesondere der tragischen Schuld. Man kommt,

[1]) »Im wesentlichen«, sagt Hebbel, antezipiert die Erringung des Begriffes unseres notwendigen Verhältnisses zum Weltganzen den Tod, nicht vollständig!

um ein Beispiel anzuführen, dahin, diejenigen Handlungen der tragischen Personen, die man als lobenswerte oder berechtigte anerkennt, aufzufassen als das »Erwachen ihres sittlichen Bewußtseins«, d. h. als eine Handlung, die zu begehen sie vor Gott und der Welt ein unveräußerliches Recht haben. Als eine solche betrachtet man dann etwa das Bestreben der Rhodope oder der Mariamne, die Schändung ihres berechtigten Selbstgefühls zu rächen [1]). Dies ist grundfalsch. Das Bestreben der Frauen, sich zu rächen, gehört vielmehr mit zu ihrer tragischen Schuld [2]), und das Erwachen ihres sittlichen Bewußtseins fällt zusammen mit dem Anfang des Entindividualisierungsprozesses und beginnt in dem Augenblick, in dem sie einsehen, daß sie sterben müssen. (Bei Mariamne fallen Schuld und Sühne in der freiwilligen Herbeiführung ihres Unterganges, der demnach eine doppelte Bedeutung hat, zusammen, bei Rhodope nicht.) Allerdings liegt in jeder Schuld ein Kern des Rechtes, als dessen Substrat wir den »Kern der Persönlichkeit« anzusehen haben, aber man darf dieses Recht, wie es sich in der Erscheinung darstellt, nicht absolut setzen [3]).

Da auch über den soeben berührten Punkt einige Unklarheit zu herrschen scheint, will ich in aller Kürze noch einiges darüber anführen.

Ein Kern des Rechtes liegt darum in jeder Schuld, weil in jedem Menschen eine bestimmte Nuance des Reichtums des göttlichen Gedankens verschlossen ist [4]), weshalb es auch keinen absolut Bösen, kein völlig würdeloses Geschöpf geben kann (Scheunert 117): »Ein echter Bösewicht, der im wahren Sinne gegen den Strom des Ganzen schwimmt, setzt die höchste Kraft voraus und ist nicht denkbar« (T. 2266). Es gibt keinen Tugendhaß; die Sünde hat nicht die Macht, sich als selbständiger Gegensatz der Tugend hinzustellen, sie in freiem Haß zu befehden oder sich an ihre Stelle zu setzen. Die Sünde ist nur die Krankheit der Tugend und das Fieber ist nur, solange der

---

[1]) Diese Auffassung vertritt Meyer 842 u. und er vermag, wie er ironisch hinzufügt, in dem genannten Bestreben dieser Frauen den Beginn eines Entindividualisierungsprozesses nicht zu erblicken — ich auch nicht.

[2]) Aus der eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs geht die Schuld hervor, und es ist »dramatisch völlig gleichgültig«, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert — so lautet ein berühmter Lehrsatz Hebbels, und wie oft ist er zitiert worden! (W. XI, 4, 11 ff.)

[3]) Meyer begeht hier denselben Fehler, wie Georgy (»Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt«, Leipzig 1904, Ed. Avenarius), mit dem ich mich in der Zeitschr. f. d. österreich. Gymn., 1904, X. Heft, 934 ff. auseinandergesetzt habe. Vgl. daselbst 937 u.

[4]) Vgl. die in der menschlichen Natur liegenden »göttlichen Elemente«, W. X, 399, 13,6.

Mensch ist, den es befiel (W. X, 398 u.; 99 o.). Jedem seiner Charaktere hat der Dichter »Existenzberechtigung« zu geben d. h. zu zeigen, daß das Universum ihn hervorbringen oder doch in den Kauf nehmen mußte, wenn es in voller Gestalt hervortreten sollte (T. 4051). Darum haben alle Personen des Dramas, das den Weltprozeß symbolisiert, recht und laufen nirgends ins Böse aus, wie Hebbel von den Personen des »Herodes« sagt (vgl. W. II, XLIII [1]); Scheunert 109; Br. [2]) I, 190 m.), wenn auch jeder Charakter »ein Irrthum« ist (T. 4717) und wenn es auch die ganze dramatische Kunst nur mit dem »Unverstand« und der »Unsittlichkeit« zu tun hat. Auch neben dem größten Verbrechen kann man sich »doch noch immer Gott denken« (T. 1675 ähnlich 3442; vgl. 1006; 1247; 1683; 3222 und Scheunert 78,9). Daher auch Hebbels Bedürfnis, sich Untaten »moralisch aufzulösen« (T. 5927, dazu 2106). Überall bestehen Berechtigung und Unrecht zugleich (vgl. W. XII, 329 m. [3]), auch in jedem Menschen. Darum kann auch die Entwickelung eines Menschen nicht vor der Zeit abgeschnitten, d. h. die Ausgestaltung der »Nuance« nicht plötzlich verhindert werden (vgl. Scheunert 34), und wie ein absoluter Bösewicht unmöglich ist, so auch ein »Mensch ohne Sünde« (T. 4340). Ich weiß sehr wohl, daß es schwierig ist, sich darüber klar zu werden, daß jede Schuld zugleich etwas »Sittliches« ist, d. h., daß der Schuldige zum Teil recht hat, und daß diejenigen seiner Taten, die wir so gern sittlich nennen möchten, zugleich ein Frevel [4]) sind — man muß sich anfangs immer erst einen Ruck geben, um das einzusehen — und ich weiß auch, wie viele über diese Schwierigkeit stolpern, die ihren Grund hauptsächlich in Hebbels elender Terminologie hat, als welche ich mir erlaube sie zu bezeichnen, nicht etwa aus Ärger darüber, daß sie mir Schwierigkeiten gemacht hat und gelegentlich noch macht, sondern weil ich sehe, welches Unheil sie bei anderen anrichtet.

3.

Ich habe mich im Vorhergehenden bemüht, die Stellung des Menschen zur Idee in ihren verschiedenen Phasen zu beleuchten. Um nun das Gesagte nochmals und zwar als Hebbels ausdrückliche, von ihm sozusagen in einem Atem geäußerte Meinung ins Licht zu stellen, will ich in aller Kürze auf sein Gedicht »Das abgeschiedene Kind an seine Mutter« (VI, 294 ff.) eingehen, dessen Schlußverse ich schon zitierte,

---

[1]) Die betreffende Stelle findet sich Br. N. 260 (258 bei Werner ist verdruckt, Br. N. = Briefe Nachlese, Wernersche Ausgabe).

[2]) Br. = Briefe, Bambergsche Ausgabe.

[3]) Die Stelle ist in der Kuh-Krummschen Ausgabe verdorben.

[4]) Vgl. Hebbel über Antigone, W. XI, 30 u. 31 o.

und in welchem er seine »tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge niederzulegen versuchte« (Br. I. 194 m.; vgl. VII, 304).

Hier teilt das verstorbene Kind durch Vermittlung des Vaters der Mutter die höchsten, ihm zu teil gewordenen Offenbarungen mit, die eine Einsicht in das Wesen des Weltlaufs und der Stellung des Menschen in ihm oder wenigstens eine Ahnung desselben enthalten. Diese Offenbarung, dieses »Wort der Worte« kann die Mutter, wie das Kind versichert, erst im Tode voll erfassen (V. 18/21; vgl. 53/4), d. h. nach Aufhebung ihres individuellen Denkens und Seins, auf der »letzten aller Stufen« (V. 40), in der »höchsten Form« (V. 59, 63), die das Kind im Tode wenigstens annäherungsweise erreicht hat. »Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist«, sagt Hebbel. (T. 2887, 3721; vgl. 3608, 3427, 4805, 2125.)

Wenn nun das Kind auch in allen Formen verweilen, sie »wolkengleich zertheilen« kann, so wird es doch in keiner mehr gefangen gehalten,

»Ich bin was meinem innersten Verlangen
Entspricht, und bin's nicht mehr, sobald mich ekelt,
Wer alle [1]) bis zur höchsten durchgegangen [2]),
Der wird in keine wieder eingehäkelt,
Er wird, und ob's ihn auch noch rückwärts triebe,
Doch nicht mehr schnöde an den Staub vermäkelt.« (59/66.)

So könnte das Kind auch, wenn es wollte, sich der Mutter so, wie es im Leben war, im Traume [3]) zeigen (57/8). Das alles kann den nicht verwundern, der sich Hebbels Metaphysik klar gemacht hat. Die Monaden (das Kind befindet sich nach dem Tode in einem monadenähnlichen Zustande) sind erfüllt vom ganzen Reichtum des göttlichen Gedankens; sie wissen also auch von allen »Nuancen« dieses Reichtums, und die Gleichsetzung des Denkenden mit dem Gedachten ist ein Hebbel sehr geläufiger Gedanke, auf den bei Scheunert 21, Anm. 2, hingewiesen ist [4]). So sagt Hebbel auch: »Wenn Alles das, was wir

---

[1]) Formen.

[2]) H. faßt den Menschen als die Spitze der Natur, als ihr höchstes Organ zur Erfassung Gottes, was ich hier nicht näher erörtern kann. Ich verweise nur auf sein Gedicht »Der Mensch«, W. VII, 107 ff. und auf T. 3192.

[3]) Also nicht in lebendiger Gestalt; es wird nicht mehr »an den Staub vermäkelt«. Ich verweise dazu auf H.s Ansicht über den Traum (er hält ihn für einen Zustand, in dem wir metaphysischen Einflüssen besonders zugänglich sind), die ich S. 99/100 nur ganz im Vorübergehen habe streifen können.

[4]) Vgl. außerdem W. VII, 143 u.:

»Worin ich mich versenke,
Das wird mit mir zu Eins,
Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins.«

seyn, was wir thun und leisten, was wir genießen und aufnehmen könnten, wenn das Element sich etwas anders um uns zusammengesetzt hätte, auch nur von fern in den Kreis unseres Bewußtseyns fiele, so würde unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord seyn, denn die Natur, oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem andern in den Kern zurückgesenkten hinüber, und wenn er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificiren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden seyn, eine andere Art von Chaos« (T. 3140). Der »in den Kern zurückgesenkte Gegensatz« ist die Monade und diese ist in ihrer Erfülltheit vom ganzen Reichtum des göttlichen Gedanken alles, was sie sein will, sie kann sich mit allem »identifizieren«, wie auch das Kind alle Formen »wolkengleich zerteilt«. Könnte nun »der in die Existenz getretene Gegensatz«, d. h. die individuelle Erscheinung der Monade, ihr metaphysisches Substrat, nach dem sie sich sehnt[1]), »im Geiste wirklich erfassen und sich mit ihm identifizieren«[2]), so würde sie die monadale Fähigkeit eines Proteus erlangen und sich in alles verwandeln können, z. B. die Blume in einen Vogel. (Hebbel überträgt hier meines Erachtens die lediglich innerhalb des Monadenreiches bestehenden Verhältnisse auf die Erscheinungswelt und setzt, mit den Gedanken spielend, etwas Unmögliches als möglich.) Nun würde die (trotz aller monadalen Verwandlungsfähigkeit noch immer Erscheinung gebliebene und nicht Monade gewordene) Blume, wie Hebbel sagt, wieder aus dem Vogel heraus in sich zurück wollen, sie würde vom Vogel aus die Blume denken und sogleich wieder Blume werden. Das Resultat würde ein rastloses »Um- und Wiedergebären«, »kein Leben«, d. h. keine Entwickelung, Entfaltung und Ausgestaltung der Einzelnen sein, sondern ein Stocken dieser Entwickelung, ein Innehalten derselben in einem dauernden Durcheinanderfahren aller Wesen im eigentlichsten Verstande. Worauf es ankommt, ist die proteische Verwandlungs-

»Ein Wesen, das sich selbst begriffe, würde sich dadurch über sich selbst erheben und augenblicklich ein anderes Wesen werden.« T. 2454. »Möglich ist es, daß wir eben dadurch, und nur dadurch, daß wir die Signatur höherer Wesen erkennen, höhere Wesen werden.« T. 2888 u. s. w.

[1]) Und eben diese Sehnsucht bewirkt alle Vervollkommnung.

[2]) Sie würde damit einen Begriff gewinnen, der sie auflösen würde, was unmöglich ist, T. 4142.

fähigkeit der Monade, die sich bereits aus dem metaphysischen Grundgedanken ergibt. Hier findet auch ein anderer sonderbarer Ausspruch seine Erklärung: »Jeder Mensch besitzt alle Talente, doch nur die hervorragendsten soll er ausbilden. Hier liegt aber der Grund, weshalb so viele hartnäckig ein unerreichbares Ziel verfolgen: sie haben das Gefühl, nicht ganz auf falschem Wege zu seyn« (T. 1127). Dies ist die Wirkung der Universalität der dem Menschen zu Grunde liegenden Monade. So ist der Mensch auch »jedes Zustandes fähig und zur Erweckung und Erprobung bedürftig, ohne sein Leben lang aus dem ihn Umgebenden, Historischen heraus zu können«. Dies ist für Hebbel ein »Beweis der Unsterblichkeit« (T. 1321). Der Mensch wird im monadalen Zustande alle möglichen Zustände genießen.

Damit genug; wir verstehen, was es bedeutet, wenn das verstorbene Kind sagt, es könne alle Formen zerteilen. »Alles Leben«, so fährt es in seinen Mitteilungen fort (V. 67 ff.),

»ist gefror'ne Liebe,
Vereister Gotteshauch, in tausend Flocken [1])
Erstickt und Zacken« (= Vereinzelungen).

Die Vereinzelungen sind es, in welchen der Gotteshauch »starren« bliebe, wenn ihn nicht »im Tiefsten ein dunkler Drang erregte, ihn fort und immer weiter fort zu locken« (vgl. S. 91, Anm. 1 und die »inn're Glut«, von der weiter oben, S. 86 u., die Rede war), bis er zu »der Ringe letztem« gelangt (= Tod als Höhepunkt der Entwickelung, also die Befreiung des Gotteshauches vom Irdischen, von der Erstarrung)

»Und nun, hinaus, in's Unbegränzte lauschend,
Dem Odenzug, durch den sich Gott die Wesen
Einst wieder mischt, in Ahnung sich berauschend,
Entgegenharrt«

(Dies ist die Konstituierung des Monadenreiches, die also noch bevorsteht. Ich sagte darum vorhin, das Kind befinde sich in einem monadenähnlichen Zustand.) Der vom Irdischen befreite Gotteshauch harrt dem Ereignis der Errichtung des Monadenreiches entgegen

»mit Guten und mit Bösen,
Die sich auf Erden darin unterschieden:
Daß jene, groß und klar, sich als erlesen
Von Gott erkennend, ihm sich schon darnieden
Entgegen drängten aus der todten Zacke,«

(dies zu tun, rät Hebbel den Jünglingen in dem besprochenen Gedicht)

[1]) Vgl.: »Nur so lange wir nicht sind, was wir seyn sollen, sind wir etwas Besonderes, wie die Schneeflocke nur darum Schneeflocke, weil sie noch nicht ganz Wasser ist«, T. 2632 und die hier auf S. 83 m. zitierten Stellen.

»Wenn diese, dumpf und klein, zu ew'gem Frieden
Sich gern verschlossen hätten in die Schlacke
— — — — — — — — — — —
O daß sich, die noch leben, hieran mahnten,
Und so, durch eig'ne Kraft[1]) heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbst-Erlösung bahnten[2])!
Denn, auf den Letzten, wie den Ersten zählend,
Kann Gott[3]) das Liebeswerk erst dann vollbringen,
Wenn dieser[4]) auch, sich mühsam aufwärts quälend,
Gekräftigt ist, mit uns empor zu dringen.
So lange aber müssen wir's entbehren,
Und ob Äonen noch darob vergingen[5]).«

Erst der Übergang in das Monadenreich, so fährt das Kind fort (V. 97 ff.), wird uns erklären,

»Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern[6]);
Ob einzig, um das Böse[7]) zu verzehren,
Das, wenn es sich in tausend Ungewittern
Entlud, vor seiner eig'nen Ohnmacht endlich
Erschrecken wird und still in sich zerzittern;«

(dies geht auf die zahllosen tragischen Ausgänge, in denen, durch korrektive Schläge, das Individuelle, Idealfeindliche vernichtet wird),

»Ob mit[8]), weil Gott, sich selber unverständlich,
Wie unser Geist in Worte[9]), in Figuren
Zerfließen mußte, um sich dadurch kenntlich
Zu werden, und aus allen Signaturen
Die eigene zusammen sich zu stellen,
So daß die Welt, trotz ihrer finstern Spuren,
Ihm Fackel war sein Inn'res aufzuhellen«

---

[1]) Vgl. wieder die Mahnung an die Jünglinge.

[2]) [3]) Also keine vollständige Selbstvollendung; das Individuum kann als Individuum dem Weltgesetz nicht völlig genügen, und der Begriff seines einzig möglichen Verhältnisses zum Weltganzen antezipiert den Tod nur »im wesentlichen«, wie bereits betont wurde.

[4]) Der »Letzte«.

[5]) Es müssen also alle Vereinzelungen sich relativ vollendet, ihren innersten Kern ausgebildet haben, bevor das Monadenreich konstituiert werden, d. h. der göttliche Gedanke in seinem reichen Inhalte sich betrachten und genießen kann, zu welchem jede Monade einen unerläßlichen Bestandteil, eine Nuance, liefert.

[6]) Vgl. Br. I, 130 m.: »Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Kreaturen, muß eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war.«

[7]) Die individuelle Verschlossenheit. Vgl. hier S. 86 o. den »Staub« und die »tiefsten Gewalten« in den dort zitierten Versen.

[8]) = Ob das Zersplittern außerdem nötig war, weil Gott u. s. w.

[9]) »Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit« (T. 2911, ganz ähnlich 3266. Näheres Scheunert 245 ff.).

(»Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich kennen zu lernen«, wie schon angeführt [T. 1674]. »Signaturen« = »Geist« = monadaler Kern; »trotz ihrer finstern Spuren« = trotz der individuellen Abgeschlossenheit und Verbissenheit)

> »Und daß nicht uns're Schuld, nur sein Bedürfen [1])
> Den Gegensatz, dem Trotz und Haß entquellen,
> Hervor rief.«

(Gegensatz = Dualismus, vermöge dessen wir dem Ganzen notwendig widerstrebende und zugleich seine unentbehrlichen Bestandteile sind).

Von diesem Gegensatz, diesem Dualismus, heißt es nun weiter, daß er

> »nach mystischen Entwürfen
> Uns, die wir leiden, quält, als ob wir thäten,
> Um so, indem wir all sein Bitt'res schlürfen,
> In uns ihn, bis zur Wurzel auszujäten
> Und das Geheimnis erst zu offenbaren,
> Wenn wir zurück in ihn [2]), den Urgrund, treten.«

Also: Gott kann sich nur durch die Schöpfung kennen lernen, und dieses sein Bedürfen (sich kennen zu lernen) ruft den (mit der Schöpfung gesetzten) Dualismus, den »Gegensatz, dem Trotz und Haß entquellen«, hervor. Dieser Dualismus, d. h. die teilweise Trennung von der Idee, quält uns (eben wegen des göttlichen Kernes in uns, der sich zu Gott zurück sehnt), wir leiden darunter und zwar so, als ob wir »täten«, d. h. nicht eine passive, leidende, sondern eine aktive Rolle spielten, als ob wir uns selbst, aus freier Willkür handelnd, von der Idee losgerissen und »an den Staub vermäkelt« hätten und nun die Idee in freiem Hasse befehdeten, was ja in Wahrheit unmöglich ist. Die teilweise Trennung von der Idee, das »Trotzen« in der individuellen Verschlossenheit, das in Wahrheit unser Leiden ist, erscheint uns also als unsere Tat. Zweck und Folge dieser Täuschung ist, daß wir die Überzeugung gewinnen, diesem qualvollen Zustand ein Ende machen zu können, und dies auch anstreben. Durch dieses der Entindividualisierung zueilende Streben »jäten wir den Gegensatz (das Böse) in uns aus«, und zwar, indem die Entindividualisierung wirklich stattfindet (eben durch den Tod, durch das Hinübertreten in den Urgrund), »bis zur Wurzel«. Das Komma vor »bis« hat seinen guten Grund, es steht für ein »und zwar«; Hebbel hatte ursprünglich geschrieben:

> »Um so, indem wir all sein Bittres schlürfen,
> Die Möglichkeit des Übels auszujäten« (VII, 305 o.),

---

[1]) Gott braucht die Welt, so sagte ich hier S. 83 o.

[2]) Ursprünglich stand für »ihn« »Gott« (W. VII, 305 o.).

also nicht das Übel allein, sondern auch seine Möglichkeit. Der Sinn ist also der: weil wir am Gegensatze schuld zu sein glauben, jäten wir ihn in uns aus, und zwar, indem wir in den Urgrund treten, entindividualisiert werden, bis auf seine Wurzel (so daß er nie mehr hervortreten kann), wodurch uns zugleich das Geheimnis offenbar wird; die völlige Aufhebung des Gegensatzes ist zugleich die Lösung seines Geheimnisses, die Offenbarung seines Grundes: zu Monaden geworden, sehen wir, daß wir an unserer Schuld gar nicht schuld waren [1]), daß sie notwendig mit einem Leben gesetzt war, für dessen Beschaffenheit wir nichts können, daß wir von Haus aus Monaden sind, die, in die Welt entlassen, Gott aus freiem Hasse gar nicht zu befehden vermögen, deren Handeln nur ein Leiden war und deren Sünde eine Krankheit; wir begreifen, daß die Welt nicht unser, sondern »Gottes Sündenfall« ist (T. 3031), was natürlich die Verantwortlichkeit im irdischen Kreise keineswegs aufhebt. Die den monadalen Zustand schildernden Schlußverse zitierte ich schon: Wir werden

»wieder werden, was wir einst schon waren [2]),
Den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verflossen.«

Die Worte »was wir einst schon waren« illustrieren den »Sündenfall Gottes«; er fiel gewissermaßen von sich selbst ab, um sich zu begreifen. Die Frage, warum dies erforderlich war, hat Hebbel, als nicht zu beantworten, abgelehnt. Ob wir darüber im monadalen Zustand etwas erfahren, sei dahingestellt; jedenfalls begreifen wir den ganzen Vorgang, dessen Resultat die Welt, der Weltprozeß und die endliche Verklärung der Welt ist, und genießen in, mit und durch Gott den ganzen Reichtum des göttlichen Gedankens. Dieses reine Erkennen, dieses »intellektuale Anschauen«, glaubte Hebbel natürlich nicht zu besitzen, wohl aber glaubte er, vom Gegenstande desselben wenigstens im Prinzip etwas zu wissen, und dieses Wissen tritt uns entgegen als seine Metaphysik, deren Grundgedanken, wie ich hoffe, jetzt klar sein werden.

4.

Ich gehe zu einer Besprechung des Begriffes der tragischen Versöhnung über, mit welchem die Berechtigung der Bezeichnung

[1]) Der Mensch verwandelt sein kleines Recht (ich verweise dazu auf meine Ausführungen über den Kern des Rechtes in jeder Schuld) dadurch, daß er es zu eifrig vertritt, in ein großes Unrecht. Dies ist der Fluch des Geschlechtes, dem auch verfallen zu sein, kein einziger schamrot zu werden braucht. Br. Nachlese I, 254 m.

[2]) Vgl. VII, 157, 21/2.

»Pantragismus« zusammenhängt, die ich für Hebbels System geprägt habe.

Es ist gefragt worden: wenn die Tragödie des Weltgeschehens zu Ende gespielt ist, wenn ihr Ziel und Resultat durch Entindividualisierung und Reduzierung alles Vereinzelten auf seine Monade erreicht ist, und sich alles in Einklang mit der Idee befindet — wo bleibt dann die Tragödie, und wie kann man eine Weltentwickelung mit solchem Ziele tragisch nennen? Wo bleibt bei der Entindividualisierung der Welt das Tragische? [1]).

Daß die Welt schließlich in Einklang mit der Idee gebracht, in sie aufgehoben und alles Vereinzelte entindividualisiert wird, zeigt schon ein Blick auf das Gedicht »Das abgeschiedene Kind an seine Mutter«, insbesondere die bereits zweimal angeführten Schlußverse. Mit welchem Recht ich dieses Ziel der Welt tragisch nenne? Mit demselben, mit welchem ich die »Versöhnung« in der Tragödie als zur Tragödie gehörig bezeichne und sie — wie Hebbel selbst es tut (T. 3158, 18) — »tragische Versöhnung« nenne, im Gegensatze zur »sogenannten« Versöhnung, d. h. zu einem individuellen Ausgleich. Die Versöhnung, das Resultat der Selbstkorrektur der Menschheit, ist überhaupt das Wesentliche an der Tragödie, ihre »Pointe«, denn ohne Versöhnung würde sie zu einer Raserei. So sage ich im Anschluß an Hegel: die Idee zerfällt in Individuen, die notwendig aus ihrem Wesen heraus handeln, berechtigte Seiten der Idee vertretend. »Der hieraus notwendig sich ergebende Konflikt ist nicht das wahrhaft Substantielle, das in der Totalität des Dramas zum Ausdruck kommen soll, sondern die tragische Versöhnung, in der die sittliche Idee in ihrer Reinheit erscheint, d. h. die dialektische Synthese, das widerspruchslose Nebeneinanderbestehen der Zwecke und Individuen, der Anblick der ewigen, immanenten Gerechtigkeit und Vernünftigkeit des menschlichen Schicksals« [2]) (Scheunert 56).

Hebbel sagt selbst: Das Drama, das ich konstruiere . . ., »lös't die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichniß erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet,

[1]) Diese Fragen stellt Meyer 840 o., 841 o.

[2]) Mit derselben Hartnäckigkeit, mit der sich Meyer an den Gedanken hält, daß das Individuum durch Entindividualisierung zu einem Nichts wird, klammert er sich hier an die zu enge Definition: tragisch heißt, daß das Individuum sich notwendig gegen die Idee auflehnt, daß der Dualismus besteht (Meyer 840 m., 841 o. und m.).

zergehen« (W. XI. 31, 10 ff.). Ferner: »Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Gränzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert; was thut der Künstler, was thut vor Allem der dramatische Dichter anders, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punct, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt«[1]) (T. 3833, 14 ff.). Der dramatische Dichter bringt die »Gesundheit«, »nämlich den geläuterten sittlichen Zustand« wieder hervor (T. 3003, 34/5), er »rettet die sittliche Idee« (T. 3892), ». . . . so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Maßlosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln« (T. 3158, 17 ff.). Die Tragödie ist nicht allein symbolisch für einen Gegensatz der Notwendigkeiten der Auflehnung und der »Vernichtung« des Individuums, sondern auch für eine Selbstkorrektur der Menschheit, deren Resultat die Herstellung des sittlichen Zustandes ist, den die Menschheit aus sich selbst heraus gebiert, und der nur eine Korrektur der Individuen bedeutet, nicht eine Vernichtung. Hebbel sagt, daß »der Riß sich schließt« (W. XI. 32, 1/2); allerdings fügt er hinzu, daß dies »nur halb« genüge, denn »warum mußte der Riß geschehen?«, d. h. warum gibt es überhaupt Individuelles? (W. XI. 32, 1/2; vgl. W. XI. 31, 18/22; 4, 4/6; T. 2578; 2776; 3003, 25 ff.; 3128, 21 ff.; 6287, 11 ff.; W. VI. 297, 97/8 und Scheunert 69 u.). Dies führt auf die Frage, warum Gott sich zur Welt entließ bezw. sich kennen lernen mußte und dies allein in der Schöpfung konnte, und diese Frage ist, wie erörtert, nach Hebbel nicht zu beantworten; sie hat auch mit der tragischen Versöhnung nichts zu tun.

Es ist nach dem Gesagten wohl klar, daß der Begriff der Versöhnung, d. h. der Aufhebung des Widerspruches zwischen Idee und Erscheinung, zum Begriffe eines tragischen Vorganges gehört. (Vgl. noch aus der Vorrede zur Maria Magdalene W. XI. 46, 1/4.) Ich nenne also den Weltprozeß, dessen Ziel und Ergebnis Harmonie von Idee und Erscheinung ist, tragisch, mit demselben Rechte, mit welchem ich die Tragödie, deren Ergebnis und Ziel Harmonie zwischen Idee und Erscheinung ist, auch tragisch nenne, und bezeichne mit eben demselben Rechte eine Weltanschauung, die dem Weltgeschehen das Aufgehen der Erscheinung, des Vereinzelten, Individuellen in die Einheit der Idee als Ergebnis und Ziel unterstellt, als »Pantragismus«.

[1]) Man beachte die deutliche Unterscheidung: Künstler und dramatischer Dichter. Als wie verfehlt muß es erscheinen, wenn Meyer angesichts solcher Aussprüche Äußerungen, wie: die Kunst hebt den Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung auf (844 u.), in dem Sinne interpretiert, daß es sich in der Kunst um eine Ausgleichung des Typischen und des individuell Lebendigen (im gewöhnlichen Sinne) handelt (Meyer 844 m.).

Aus Hebbels Aphorismus vom Jahre 1854: »Die geschaffene Welt ist nicht frei, aber sie wird frei. Das letzte Resultat der Schöpfung ist der Schauder vor der Vereinzelung; sie kann wieder abfallen von Gott, aber sie will nicht« (T. 5307), erhellt daß das Ziel der Welt Harmonie zwischen Idee und Erscheinung ist. Es ist nun gesagt worden[1]), diese Anschauung stehe mit der von Hebbel im »Wort über das Drama« und im Vorwort zur »Maria Magdalene« geäußerten in einem unausgleichbaren Widerspruch; erst später habe ihn, im Hinblick auf die Wandlung seines Geschickes in Wien, ein Schauder vor der Vereinzelung ergriffen und die Hoffnung auf einen Zustand beseelt, in welchem die Welt nicht mehr von Gott abfallen will. Da möchte ich vor allem wiederum auf das Gedicht »Das abgeschiedene Kind an seine Mutter« verweisen, in dem von der Konstituierung des Monadenreiches die Rede ist, von einem harmonischen Ruhen alles entindividualisierten Vereinzelten in der Idee, ja selbst von einem Schauder vor der Vereinzelung, von dem das Kind erzählt (W. VI. 296, V. 61 ff.), und daran erinnern, daß dieses Gedicht im Dezember 1843 entstanden ist, also zwischen beide Aufsätze fällt. Ich verweise ferner auf den Ausspruch: »Nur solange wir nicht sind, was wir seyn sollen, sind wir etwas Besonderes, wie die Schneeflocke nur darum Schneeflocke, weil sie noch nicht ganz Wasser ist« (T. 2632 vom Januar 1843). »... Der Mensch, der stirbt durch den bloßen Gedanken, zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise«[2]) (T. 1858 vom Dezember 1839). »Möglich ist es, daß wir eben dadurch und n u r dadurch, daß wir die Signatur höherer Wesen erkennen, höhere Wesen werden« (T. 2888 vom November 1843) und dazu: »die höchsten Wesen wissen nicht von sich, nur von Gott« (T. 3086 vom März 1844). Nimmt man hierzu noch die Mahnung des Kindes an die Lebenden, sich aus eigener Kraft »aus der Schlacke herauszuschälen«, weil ihre Selbst- und die Welterlösung sich erst vollziehen können, wenn sich auch der »Letzte« »mühsam aufwärts gequält« hat (VI. 297, V. 88 ff.), so läßt sich nicht leugnen, daß uns hier überall eine Auffassung entgegentritt, die mit derjenigen des Aphorismus vom Jahre 1854 vollständig übereinstimmt, nach welcher das letzte Ergebnis der Schöpfung ein Schauder vor der Vereinzelung ist, ein nicht mehr Abfallenwollen von Gott, ein Aufgehen in ihn, daß also von einer Änderung der Auffassung Hebbels keine Rede sein kann. Wenn Hebbel in den genannten Aufsätzen nicht ausdrücklich davon spricht, daß die Welt dermaleinst, von einem

[1]) Und zwar wiederum von Meyer, 841 u., 842 o.

[2]) Auch T. 368 ist vom »höheren Kreise« die Rede.

Schauder vor der Vereinzelung ergriffen, von Gott nicht mehr wird abfallen wollen, so kommt dies daher, daß er in jenen Aufsätzen nicht über Ziel und Ende der Schöpfung spekuliert, sondern vom gegenwärtigen, durch die Tragödie zu symbolisierenden Welt- und Menschenzustand handelt, und von dem, was die Tragödie zu leisten hat. Gleichwohl kündigt sich seine Lehre vom Ziel der Welt in den Aufsätzen an, und zwar in denjenigen Betrachtungen, die den Umwandlungen gewidmet sind, welche das Verhältnis des Menschen zur Idee erleidet, und diese Umwandlungen bestehen in einer sich steigernden Innigkeit der Beziehungen, in einem sittlichen Fortschritt des Menschen. Mag man sich die Art und Weise der endlichen Verwirklichung des Weltzieles vorstellen, wie man will — und ich weiß, daß Hebbel zu verschiedenen Auffassungen Anlaß gibt —, jedenfalls besteht im Weltlauf eine Tendenz auf sittlichen Fortschritt des Individuums, auf Annäherung an die monadale Beschaffenheit, auf ethische Erhebung und Vervollkommnung des Einzelnen in der Richtung auf die Harmonie zwischen Idee und Erscheinung. Von diesem sittlichen Fortschritt aber ist im Vorwort zur »Maria Magdalene« die Rede, das vor allem einen Hinweis auf die von Goethe vorbereitete Tragödie der Zukunft [1]) enthält. Es handelt sich bei ihr um ein verändertes Verhältnis zwischen dem Welt- und Menschenzustand und der Idee, die Hebbel definiert als das alles bedingende sittliche Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen (W. XI. 40, 5|8) — es handelt sich um ein willigeres Eingehen der Individuen auf die Forderungen dieses sittlichen Zentrums, um eine »neue Form«, nach der die Menschheit ringt, deren »Geburtswehen« wir im ersten Teil des Faust erblicken (W. XI. 42, 18|9). Überhaupt kann, wie Hebbel sagt, das epochemachende Drama nur hervortreten, wenn das Verhältnis zwischen Welt- und Menschenzustand und der Idee eine Veränderung erleidet (W. XI. 40, 16), da es zwischen beiden vermittelt (W. XI. 57, 31), und er nennt das Drama darum (in Anknüpfung an das Wort über das Drama) »die höchste Geschichtsschreibung« (W. XI. 58, 9; XI. 5, 24). Den »materiellen« Teil der Geschichte läßt er fallen (W. XI. 5, 31 ff.; 59, 29 ff.), »das weitläufige und gleichgültige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten«, weil es ihm auf »die Frucht mit Fleisch und Kern« ankommt (W. XI. 59, 1 ff.), denn die Geschichtsschreibung, welche durch das Drama geliefert wird, kümmert sich nur um das »allmähliche Fortrücken der Menschheit in der Lösung ihrer Aufgabe« (XI. 59, 17|8). Und welches diese Aufgabe ist, zeigt die Tagebuchnotiz: »Der Mensch hat seine sittliche Bildung vollendet,

[1]) Näheres über sie s. Scheunert 166 ff.

... wenn er kein Gewissen mehr hat, wenn er den Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen in sich gelös't und sich nur noch im Gesetz als seyend fühlt. Ebenso ist auch die Poesie das Positivste des Weltgeistes, und auch von ihm kann man sagen, daß er sein Ziel erst dann erreicht hat, wenn es keine Poesie mehr geben, d. h. wenn der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufgehoben und alles poetisch seyn wird«[1]) (T. 3191). Diese Notiz stammt aus dem August des Jahres 1844; die Vorrede zur »Maria Magdalene« wurde am 5. März 1844 vollendet; Ende August desselben Jahres erhielt Hebbel die Korrektur[2]) (W. XII. XXIII u.).

Man sieht, es ist bei Hebbel vor wie nach den beiden Aufsätzen und auch während der Zeit ihrer Abfassung von einem Weltziel der Harmonie zwischen Idee und Erscheinung und insbesondere von einer allmählichen sittlichen Entwickelung und Erhebung in der Richtung auf dieses Ziel die Rede, die ein willigeres, leichteres Aufgehen des Einzelnen in den Verband des Ganzen zur Folge hat, wie ich an anderer Stelle (Scheunert 171 ff.) des langen und breiten auseinandergesetzt habe, eine immer größere Klarheit, die der Einzelne von seinem Verhältnis zum Ganzen gewinnt, eine geringere Friktion, wenn man in Hebbels Bilde bleiben will, daß das Leben ein Strom, die Individuen Tropfen, die tragischen Personen aber Eisstücke seien, die, um geschmolzen werden zu können, sich »aneinander abreißen und zerstoßen« müssen (T. 2664).

Die Betrachtungen über das Weltziel führen uns auf die Symbolik der Tragödie, und ich kann die Vermutung nicht unterdrücken, daß

---

[1]) Vgl.: »Kunst und Gesellschaft verhalten sich jetzt wie Gewissen und Thun. Welch eine Zeit, wenn sie sich dereinst decken, wenn die Kunst gar nicht schöner träumen kann, als die Gesellschaft lebt!« T. 5011. Vgl. die schon zitierte Stelle T. 3833, 14 ff.

[2]) Meyer freilich behauptet, diese Stelle ließe auch eine andere Deutung zu (840 u.), nämlich die, daß die Kunst eine harmonische Durchdringung von Typischem und Individuellem (im gewöhnlichen Sinne) biete (844 m. u.), daß sie im individuellen Fall zugleich etwas allgemein Menschliches, etwas Typisches bringe. Die zitierte Stelle ist für seine Theorie natürlich unbequem. Die falsche, zu enge Fassung des Begriffes des Tragischen führt ihn zu der Ansicht, Hebbel habe in den Jahren 1843/44 noch nicht an die Möglichkeit eines idealen Weltzustandes gedacht; nun findet er eine Stelle, die auf einen solchen Weltzustand hinweist und aus der kritischen Zeit stammt; flugs deutet er sie im Sinne einer ihm geläufigen und plausibeln Kunstanschauung um, wodurch sie allen verfänglichen metaphysischen Gehalt verliert, demonstriert Hebbel, angesichts einer späteren Äußerung, die sich nicht ebenso umdeuten läßt, einen »unausgleichbaren Widerspruch« an, zu dessen Verständnis er in aller Eile eine »psychologische Erklärung« (841 u., 842 o.) konstruiert — und das alles heißt dann, Hebbel »von unten herauf« (Meyer 838 o.) interpretieren!

es angebracht sein dürfte, auch über sie einige erklärende Bemerkungen zu machen.

Die Tragödie hat nämlich nicht die Aufgabe, uns Einzelgeschicke vorzuführen, die durch ihre typische Beschaffenheit allgemeine Bedeutung erlangen, sondern sie ist symbolisch für eine Selbstkorrektur der Menschheit, dafür, daß diese ihr notwendig gestörtes Gleichgewicht für einen Augenblick wieder gewinnt (Scheunert 120 u., 122 m.). Die in der Tragödie auftretenden Personen bedeuten die Menschheit (Scheunert 101 ff.), und durch diese wird die Idee dargestellt, die Hebbel mit der Menschheit gleichsetzt. Störung und Herstellung des Gleichgewichtes sind der Menschheit immanent. Das Störende ist das Individuelle, Idealfeindliche, das in der Menschheit ihr selbst Widerstrebende; verkörpert wird es durch die Bestrebungen der tragischen Personen. Man kann vergleichsweise sagen: was im Einzelnen das Individuelle ist, das sind in der Menschheit die tragischen Personen. Sie sind ein Pfahl im Fleische der Menschheit; um »extreme Fälle« handelt es sich im Drama (W. XI. 64, 5; vgl. Scheunert 145,6), und dieses löst die dualistische Form des Seins auf, wenn sie »allzu schneidend hervortritt« (W. XI. 31, 12). So fordert die den gegenwärtigen, minder vollkommenen Weltzustand symbolisierende Tragödie den gewaltsamen Untergang des tragischen Helden viel mehr, als das Leben den gewaltsamen Untergang eines Menschen fordert, oder gar das Leben in einem vollkommeneren Weltzustande, wenn auch das Individuum die Monadengleichheit erst nach dem Tode erreicht. So kommt es, daß Hebbel sagt, die Maßlosigkeit hebe, da sie sich in der Erscheinung nicht selbst aufheben könne, diese selbst auf, indem sie sie zerstöre (T. 3158, 18,20), und sechs Wochen vorher von einem Individuum spricht, das »kein Individuum mehr ist«, wenn es seine Wünsche den Zwecken des Universums untergeordnet hat (T. 3108), wie sechs Wochen später von einem solchen, das den Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen in sich gelöst hat und sich nur noch im Gesetz als seiend fühlt, und von einem Weltzustande, in dem der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufgehoben und alles poetisch sein wird (T. 3191).

In diesen letzten Worten ist ausgesprochen, daß die den poetischen Zustand hervorbringende Tragödie dasselbe erreicht, wie die Weltentwickelung: eine Aufhebung des Dualismus, eine »immanente«, eine »Versöhnung in der Welt der Erscheinung«[1]), und dieses Resultat der Tragödie erklärt sich sehr einfach: die tragischen Personen sind die

[1]) Vgl. Meyer 841 m. Er behauptet an dieser Stelle, die Idee einer solchen Versöhnung sei für Hebbel »geradezu lächerlich«.

Verkörperung des die Ruhe der Menschheit Störenden; wenn sie nun fallen, fällt die Menschheit mit? Wenn die sie treibenden Elemente untergehen, geht sie mit unter? Im Gegenteil, sie lebt auf bei diesem Vorgange. Dieses Aufleben aber ist das »wahrhaft Substantielle« des tragischen Vorganges, es ist die innerhalb des Kreises des Lebens für einen Augenblick sich herstellende Übereinstimmung zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Menschheit und Menschen, es ist der sittliche oder poetische Zustand, den die Menschheit aus sich selbst heraus gewinnt, und dieser verwirklicht sich nicht unter Zurücklassung eines Trümmerhaufens in einem Wolkenkuckucksheim, sondern in der realen und zugleich entindividualisierten Welt. Die Versöhnung im Tragischen geschieht »im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden« (T. 2664), sie fällt »über den Kreis des speziellen Dramas hinaus«, was, wie Hebbel hinzufügt, wenige begreifen werden (T. 3168); sie betrifft also nicht die Untergehenden, sondern das, was diese mit darstellen, nämlich die Menschheit. Dies geht so weit, daß, wie Hebbel hervorhebt, der tragische Held die entsprechende sittliche Einsicht gar nicht zu gewinnen braucht. »Das Verhältnis des Individuums zum Weltganzen, des Willens zur Schicksalsmacht darzustellen, und mithin die Tragik des Alls nachzubilden«, ist allerdings die Aufgabe der Tragödie[1]), nur darf man nicht vergessen, daß das dargestellte Zusammenprallen des Einzelnen und des Ganzen einen der Menschheit immanenten Vorgang bedeutet, dessen Zweck und Ergebnis Herstellung des sittlichen Gleichgewichtes der Menschheit ist und nicht die rastlose Aufreibung einer sich immer wieder ergänzenden, ewig widerspenstigen Partei.

Für einen Augenblick, sagte ich, wird der sittliche Zustand hergestellt; dasselbe gilt natürlich auch von der tragisch und symbolisch betrachteten Geschichte (das Drama ist nach Hebbel »die höchste Geschichtsschreibung«): »Das Ethische tritt nur in den größten Umgestaltungsepochen hervor und wird gleich nach dem Sieg entstellt« (T. 5448, Br. I. 342 m.). Was die Tragödie für den Augenblick erreicht: die im Durcheinanderfluten und Aneinanderprallen der Gestalten sich plötzlich einstellende sittliche Konstellation, das ist am Ende der Welt dauernd und unverlierbar verwirklicht, und so kann man sehr wohl im Ergebnis der Tragödie das Ergebnis einer in der Harmonie zwischen Idee und Erscheinung gipfelnden Weltentwickelung anschauen. Dieses Ergebnis aber repräsentiert das Monadenreich, ist ein Symbol desselben (Scheunert 105 m., 122 m., 245 m., 246 m., 274 o.).

[1]) Meyer 843 m.

5.

Die unrichtige Auffassung des Begriffes der Entindividualisierung hat aber noch eine andere Folge; sie führt zu einer Verkennung ihrer grundlegenden Bedeutung für Hebbels Ästhetik. Man gibt wohl zu: das Drama habe allerdings die natürliche Aufgabe, die Tragik des Alls nachzubilden, andere Gattungen aber haben andere Aufgaben, »also notwendigerweise nicht pantragische«[1]. Wenn als Beispiel hierfür auf Hebbels Bestimmung verwiesen wird: »Die echte Idylle z. B. entsteht, wenn der Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. Solange er sich in diesem Kreise hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn« — und wenn dieser Ausspruch zeigen soll, daß die Aufgabe z. B. des Idylls eine pantragische nicht ist, so kann ich mich dieser Auffassung nicht anschließen; die zitierte Stelle beweist vielmehr das Gegenteil, denn der in seinem Kreise abgeschlossene Mensch hat seine Bildung für diesen Kreis vollendet und kann innerhalb desselben vom »Schicksal«, d. h. vom Gange der Korrektur, nicht mehr ergriffen werden, eben weil er in Bezug auf diesen Kreis entindividualisiert, d. h. nicht korrekturbedürftig, sondern monadenähnlich ist. Diese Bestimmung der Aufgabe des Idylls ist für Hebbel ungemein charakteristisch und zeigt, wie er alles und jedes durch die Brille seiner pantragischen Metaphysik betrachtet.

Ich sprach gleich zu Anfang von einem Verfahren, in Hebbels zunächst vieldeutige Lehren einen Sinn hineinzutragen, der eigenen Anschauungen entstammt, ohne daß versucht würde, die Identität dieser und der Anschauungen Hebbels nachzuweisen. Um auch hierfür ein Beispiel anzuführen, will ich bemerken, daß als heute noch höchst beachtenswert und die ganze Ästhetik Hebbels enthaltend seine Bestimmung hingestellt worden ist: »Die Kunst ist Darstellung von Leben«[2]. — Welche Offenbarung! Schade nur, daß man sich nichts oder vielmehr alles dabei denken kann! Der Begriff »Leben« ist von solcher Weite und Unbestimmtheit, daß sich die Frage aufdrängt, was denn Hebbel unter »Leben« verstanden habe[3]. Ich will dagegen an eine andere Definition erinnern: »Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft« (T. 4421). Beide Definitionen bedeuten für das Resultat der Kunst ganz dasselbe; Tod ist

---

[1]) Meyer 843 m. Die Beweiskraft dieses Schlusses ist nicht gerade zwingend.

[2]) Meyer 843 u.

[3]) Die Lösung dieser Frage nahm ich zum Ausgangspunkt und kam so zu Hebbels Metaphysik.

Brechung des Individuellen, Herstellung der idealgerechten Beschaffenheit, und »Leben« in Hebbels Sinne ist Bewegung zu diesem Ziele, die allerdings mit stärkster Hervorkehrung und heftigster Betätigung des idealfeindlichen und im weiteren Verlaufe zu brechenden Momentes einsetzen kann. Trotz aller notwendigen und von der Kunst zu bewirkenden Brechung des Individuellen aber kann Hebbel bestimmen, daß die erste Aufgabe des Künstlers sei, zu »individualisieren«, d. h. das deutlich herauszuheben und zu entwickeln, was ich weiter oben »Nuance« im Reichtum des göttlichen Gedankens genannt habe, als welche der »Kern« jedes Wesens nach erfolgter korrektiver Läuterung sich darstellt. Sogar Hebbels berühmtes Wort: »Die Kunst vernichtet alles Mangelhafte der Idee gegenüber« ist in dem Sinne aufgefaßt worden, als habe die Kunst lediglich für ein Gleichgewicht der Eigenart des Einzelfalles und des Typischen zu sorgen, für einen Ausgleich oder eine »Versöhnung« zwischen dem charakteristischen Gepräge singulären Seins oder Geschehens und dem allen Fällen Gemeinsamen mit seinen durchgehenden, immer wiederkehrenden und jederzeit wahrzunehmenden Merkmalen — dafür, daß das von ihr Dargestellte Variation des Typenthemas sei und bleibe[1]). Wenn behauptet wird: Hebbel hätte vom Künstler sagen können, wie Goethe von Shakespeare, er gesellt sich zum Weltgeist, oder: Hebbel hat echte Kunst gesehen, wo ihm das Menschenherz in einem aus seiner Natur oder wahren Wesen stammenden Zustand oder Prozeß erschlossen wurde[2]), oder: die Kunst soll einen typischen Fall aus dem Menschenleben darstellen — so stimme ich dem allem durchaus bei, aber nur, wenn verstanden wird: unter »Weltgeist« der Regulator aller ethischen, auf die endliche Herstellung des Monadenreiches abzielenden Bewegung, unter »Natur und wahrem Wesen des Menschenherzens« die Eigenschaft, im Kerne das zu sein, was ich »Nuance« im Reichtum des göttlichen Gedankens, d. h. im Monadenreiche nannte, und unter »Menschenleben« ein vom »Weltgeist« beseeltes Leben. Es läßt sich nicht leugnen, daß man unter diesen Worten auch noch anderes verstehen kann, verschiedenes, vielerlei, dies und das, gar manches, alles mögliche ... Mein Kritiker versteht darunter jedenfalls nicht das soeben Genannte, sonst würde er nicht zu dem Schlusse gekommen sein, das Resultat der von Hebbel der Kunst zugewiesenen Arbeit (Auf-

[1]) Meyer 844/5, 847 u. Vgl. Scheunert 153 u., 154 o. Die Einschränkung, daß unter anderem die Tragödie besondere Anforderungen stelle (Meyer 845 u.), besagt nicht viel, denn sie hebt einmal die vor allem betonte Forderung des Typischen nicht auf, und ferner erkennt ja Meyer die Entindividualisierung nicht an, mit der die Symbolik der Tragödie steht und fällt.

[2]) Meyer 845 o., u.

lösung des Widerspruchs zwischen Idee und Erscheinung) seien Typen. Es sind vielmehr »Nuancen«, die dabei herauskommen [1]).

Man hat mir Hebbels Praxis als eine Instanz vorgehalten, deren Spruch mich zur Annahme der soeben zurückgewiesenen Ansicht veranlassen müßte und gesagt, bei einem Dichter wie Hebbel müßten Theorie und Praxis übereinstimmen. Da ich diese letztere Ansicht teile und bestätigt gefunden habe, will ich es nicht unterlassen, ebenfalls auf Hebbels Praxis zu verweisen. Es ist auffallend, daß unter denjenigen, welchen die weiter oben beleuchtete Symbolik der Tragödie Hebbels nicht klar geworden ist, sich sehr viele gefunden haben, finden und noch finden werden, welche dem Dichter eine Vorliebe für Merkwürdiges und Entlegenes, Vereinzeltes und Regelwidriges, Krankhaftes und Verschrobenes, sowie für sehr sonderbare Verhältnisse und seltsame Zustände zum Vorwurf machen [2]), und in der Tat gewinnt man diesen Eindruck sofort, sobald man von einer symbolischen Betrachtung absieht. Der Vorwurf ist jedem, der mit der Hebbelliteratur vertraut ist, so bekannt, daß ich ihn hier nicht ausführlich zu belegen brauche, und auf ihn berufe ich mich und frage: ist es nicht merkwürdig, daß ein Dichter, der als Praktiker hinter Seltsamem und Sonderbarem hergeht, als Theoretiker den obersten Grundsatz aufgestellt haben soll: Aufgabe der Kunst ist Darstellung des dem wahren Wesen des Menschenherzens Entquellenden und zugleich Typisch-Bedeutsamen?

Es sei noch betont, daß ich Hebbels Forderung, Typisches hervorzubringen, keineswegs leugne [3]) und weiß, daß er dem Zuschauer die kümmerliche Teilnahme am Einzelgeschick einer vom Dichter willkürlich aufgegriffenen Person, wie er es einmal nennt, nicht zumutet; es dürfte wohl mancher Dichter auf dieser oder einer ähnlichen Forderung, schon um der Verständlichkeit seiner Produkte willen, bestehen — nur darf man den tiefen, sittlichen Gehalt nicht übersehen, der bei Hebbel hinter diesen Bestimmungen steht [4]), und der das Charakteristische, Auszeichnende und Bedeutende seiner Ästhetik ausmacht. »Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Gränzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzel-Erscheinung äußert; was thut der

[1]) In der festen Überzeugung, mit Hebbel übereinzustimmen, stellt Meyer den Gehalt, mit welchem er Hebbels Worte erfüllt, keineswegs deutlich ins Licht, sondern wirft ihn mir in die graue Hülle jener vieldeutigen Worte gewickelt entgegen, mir die Mühe überlassend, aus den Resultaten, zu denen er gelangt, den geheimnisvollen Inhalt der Hüllen zu erschließen.

[2]) Vgl. Scheunert 123 ff.

[3]) Ich erinnere mich auch einer abfälligen Bemerkung Hebbels über ein Liebesgedicht Öhlenschlägers (T. 594), wo er diese Forderung deutlich ausspricht.

[4]) Auf einen ähnlichen Fall ist bei Scheunert 271/2 hingewiesen.

Künstler, was thut vor Allem der dramatische Dichter anders, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punct, an dem er sie gestört sieht, wieder herstellt« (T. 3833). Das enthält einen nicht zu verkennenden Hinweis auf Herstellung eines monadalen Zustandes durch Korrektur und die Forderung der Offenbarung des tragischen Weltgesetzes; und wo bleibt dem gegenüber die Bestimmung: die Kunst soll Typen schaffen? Die erörterte Ablehnung der grundlegenden Bedeutung des Sittlichen für Hebbels Ästhetik ist übrigens sehr begreiflich, denn es hält in der Tat schwer, in einem Ausgleich zwischen der Eigenart des Einzelfalles und dem allen Fällen Gemeinsamen, also im Entstehen von Typen, etwas »Sittliches« zu erblicken! Damit hängt auch die Behauptung zusammen, eine der charakteristischen Eigentümlichkeiten der Ästhetik Hebbels sei »die verkehrte Wertschätzung«, »die er dem Sittlichen an sich fürs Schöne beimißt«[1]). Ich will hierzu nur bemerken, daß für Hebbel »schön« und »sittlich« Wechselbegriffe sind.

Es war Hebbel ein leichtes, bei einem Drama das Vorhandensein oder das Fehlen der »Harmonie zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung« zu konstatieren; wir sehen ihn Dramen gegenüber auch nie in Verlegenheit, hier urteilt er rasch und sicher. Anders bei Werken der bildenden Kunst. »Jede Bildsäule ein verschlossenes Leben, das sich mir entsiegeln soll« (beim Betreten der Münchener Glyptothek), aber Hebbel fügt hinzu: »Aufgabe ohne Gränzen« (T. 372) und bekennt etwas später (T. 876) seine völlige Rat- und Hilflosigkeit angesichts der Aufgabe, den Statuen »ihr Innerstes und Eigenthümlichstes abzugewinnen«; hier findet er nur »Unverständlichkeit der Natur«. Meine Erklärung: beim »Tragisieren der Kunst« komme für die Plastik nichts heraus, ist als nicht stichhaltig befunden und durch die andere ersetzt worden: Hebbels plastische Befähigung sei nicht stark genug gewesen, den Lebensmoment herauszufinden, den jede Statue in sich schließt, wobei unter Lebensmoment wiederum Typisch-Bedeutsames zu verstehen ist[2]). Warum Hebbel einen Mangel andichten, der gar nicht erwiesen ist? Es finden sich in den Tagebüchern und Briefen zahlreiche, mit wenigen Strichen und großer Sicherheit hingeworfene Schilderungen landschaftlicher Szenerien, Schilderungen von Gesichtern, Bewegungen, Gesten und im Raum sich abspielenden Vorgängen, die zeigen, daß der Dichter durchaus nicht formenblind und der Einfühlung und des Miterlebens räumlichen Gebilden gegenüber sehr wohl fähig war (vgl. auch das Gedicht »Thorwaldsens Ganymed und der Adler« W. VI. 281). Aber darauf kam es ihm, dem extremen Gehalts-

---

[1]) Meyer 848 o.

[2]) Meyer 845 m.

ästhetiker und Metaphysiker, ja gar nicht an, sondern auf die metaphysische Deutung der räumlichen Kunstformen. Und dieser Forderung gegenüber, die er als eine bestehende, ja als ganz selbstverständliche ohne weiteres annahm, sehen wir ihn ab und zu in Verlegenheit, d. h. mit seiner eigenen Theorie ins Gedränge geraten, eben weil er diese Theorie im Hinblick auf ein ganz anderes Kunstgebiet, die dramatische Dichtung, entwickelt hatte, bezw. im Hinblick auf das tragisch betrachtete Leben, und weil die von ihm ebenfalls als selbstverständlich angenommene höhere Einheit aller Künste weder, wie er sich einbildete, in einem bestimmten Streben der Weltseele oder der Idee lag, noch in einem Herausheben typischer Fälle und Erscheinungen, sondern, bei Tageslicht und unter Abstellung aller metaphysisch-bengalischen Beleuchtung besehen, in weiter nichts als in dem Worte »Kunst«. Daher kommt es, daß Hebbel im allgemeinen mit den einzelnen Werken der bildenden Kunst nicht viel anzufangen weiß, obwohl er sich über das Wesen dieser Kunst und ihre Aufgabe vollständig im klaren glaubt: »In der bildenden Kunst ist die Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort der physischen Elemente, wie hier der geistigen), nicht breites Fundament eines ungestörten Daseyns« [1]) (T. 3257). Vgl.: »Wann wird der geistige Mensch sich ganz in Christus hinein leben? Wenn der leibliche in den Apoll von Belvedere hinein wächst« (T. 3686). Weist das nicht auf ein zu erreichendes Weltziel im Sinne des Pantragismus hin, welches durch die Kunst bereits jetzt verwirklicht und somit in ihr angeschaut wird? Um derartige Aussprüche, wie z. B. auch um das an ein Eichhörnchen gerichtete Gedicht »Das Geheimniß der Schönheit« (W. VI. 404), wo vom Typischen durchaus nicht die Rede ist, kommt man nicht herum, und da ich es mir nicht zur Aufgabe gesetzt hatte, mir Plausibles vor meinen Lesern auszubreiten, das allenfalls in Hebbels Worte hineingedeutet werden kann [2]), sondern auf seine Kunstanschauungen ausging, so habe ich, unter völligem Absehen von meinen Privatansichten, jene Aussprüche auf ihre Verwandtschaft mit dem Grundgedanken seiner Lehre geprüft und nach Auffindung dieser an ihnen festgehalten, auch wenn es mir selbst nicht möglich war, in der in Rede stehenden Schönheit das sittliche Resultat eines Kampfes physischer Elemente zu erblicken.

Dies führt mich wieder zu der empfohlenen Methode, Hebbels

[1]) Schönheit als Ausgleich von individueller Eigenart und allgemeinem Typus wäre eben »breites Fundament ungestörten Daseyns«.

[2]) Mein Kritiker nehme sich das an, denn es geht auf ihn; ich möchte es auch auf Georgy beziehen, der in der bereits zitierten Zeitschrift aufs neue Hebbels Aussprüche zu Bausteinen einer selbsterfundenen ästhetischen Weltanschauung verwertet.

Theorie aus seiner Praxis bezw. aus seinen Urteilen über fremde Kunstwerke zu verstehen [1]). Da ist vor allem daran zu erinnern, daß theoretische Voreingenommenheit das ästhetische Urteil über fremde und ganz besonders über eigene Werke in einer Weise abändert, die das Nacherleben dritter Personen oft vollständig ausschließt. Es ist, um ein Beispiel zu bringen, für Schopenhauer sehr erwünscht, in denjenigen Werken, die einen Anspruch darauf haben, als höchste Leistungen der Kunst zu gelten, eine Bestätigung seiner Kunsttheorie zu finden, und dies wird ihm nicht schwer. So rühmt er denn vorzüglich den Madonnen- und Heiligenköpfen des Correggio nach, auf ihnen spiegle sich reines, aus der Verneinung des Willens zum Leben hervorgegangenes Erkennen des wahren Wesens der Welt in nicht zu verkennender Weise ab. Ich habe in früheren Jahren, als ich noch sehr von Schopenhauer eingenommen war, in Dresden oft vor den also gepriesenen Bildern Correggios gestanden, aber es ist mir, trotz aller Bewunderung, niemals gelungen, in der weichen Verzücktheit der in zarteste Sinnlichkeit getauchten Gesichter den Ausdruck tiefer Weisheit und der Verneinung des Willens zum Leben zu erblicken, obwohl ich in jener Zeit für Schopenhauer schwärmte und mit dem besten Willen von der Welt ausgerüstet war. Wäre ich aber darum berechtigt gewesen, Schopenhauers Lehren nach dem von mir gehabten Eindruck zu ändern und einen mir plausibeln Sinn in seine Worte zu tragen? Und was besagt Meyers Hinweis auf Hebbels Praxis? Doch nichts anderes als: da man (d. h. Meyer) in vielen Gedichten Hebbels irgend eine Beziehung zum sittlichen Ideal der Monadenbeschaffenheit nicht entdecken kann, so kann es, da bei Hebbel Theorie und Praxis vernünftigerweise übereinstimmen müssen, nicht seine Theorie gewesen sein, daß jedes Gedicht eine solche Beziehung aufzuweisen habe. Ich habe weiter oben gezeigt, daß diese Beziehung im Gedicht an die Jünglinge besteht, obgleich Meyer sie darin nicht aufzufinden vermag und er es mir sogar als Beweis dafür entgegenhält, daß das sittliche Ideal, wie ich es formuliere, in sehr vielen Gedichten eine Rolle nicht spiele (Meyer 842 u., 843 o.), und so dürfte es in manchem anderen Falle auch stehen. Auszuschließen sind natürlich alle diejenigen Produkte, von denen anzunehmen ist, daß Hebbel selbst sie nicht als reine Lyrik bezeichnet haben würde, also etwa Stücke wie »Husarenwerbung« (W. VI. 191) u. dgl. Im übrigen ist einmal daran zu erinnern, daß Hebbel die von Üchtritz erhobenen Einwände gerade durch den Hinweis auf den sittlichen Gehalt seiner »die Selbstkorrektur der Welt abspiegelnden Gedichte« zurückzuweisen sucht (Br. II. 216 o., 239 o. m., 243 u.), und ferner

[1]) Meyer 847 m., u.

daran, daß, wie ich schon hervorhob, das Beherrschtsein von ästhetischen Theorien das ästhetische Urteil in einer Art und Weise modifiziert, die ein Nacherleben in vielen Fällen unmöglich macht. Nicht auf das kommt es an, was wir bei der Lektüre der Produkte Hebbels zu erleben im stande sind, sondern darauf, was er selbst ihnen gegenüber erlebte und in allgemeinen Begriffen wiedergab. Ist es aber schlechterdings unmöglich, fremdes Seelenleben vollständig zu unserem eigenen zu machen, so wird selbst ein nur ungefähres, unvollständiges und nur annäherungsweise erreichbares Miterleben außerordentlich erschwert, wenn das fremde Erlebnis seine Eigenart Theorien verdankt, die uns nicht in Fleisch und Blut übergegangen und zu unserer festen Überzeugung geworden sind. Wenn Hebbel gewisse Lehren darüber aufstellt, was die Lyrik zu leisten hat, so haben wir diese Lehren, sagen wir: als historische Tatsache hinzunehmen und anzuerkennen und diese Anerkennung nicht davon abhängig zu machen, ob wir dem Dichter praktisch zu folgen vermögen oder nicht, d. h. ob die theoretische Formulierung der Eindrücke, die wir auf Grund unserer Erlebnisse den Gedichten gegenüber vornehmen, mit Hebbels Lehren übereinstimmt, oder kurz gesagt, ob wir im stande sind »mitzumachen« oder nicht; das ist nur dann angebracht, wenn wir angewandte Ästhetik treiben, studieren und probieren, inwieweit wir dem Dichter zu folgen vermögen, und was man sich bei seinen Werken alles denken kann, oder wenn eine feuilletonistische Plauderei das Ziel unserer Bestrebungen ist, aber nicht, wenn es sich um die Feststellung der Lehren des Dichters, um Geschichte handelt. Hebbel erzählt einmal, er habe sein Gedicht »Das Opfer des Frühlings« vor sich hin deklamiert und dabei das »Gedankengefühl« gehabt, als ziehe er das Universum wie einen Mantel um sich herum und wickle sich in ihn ein, so daß das Fernste und Nächste ihn gleichmäßig erwärmte (T. 3882). Ich habe dieses Gedicht zu den verschiedensten Zeiten gelesen und von allen möglichen Gesichtspunkten aus betrachtet, ohne es jemals zu dem bezeichneten »Gedankengefühl« bringen zu können. Darum bin ich aber nicht befugt, dieses mit Hebbels Lehre ohne allzugroße Schwierigkeit in Einklang zu bringende Bekenntnis zu einer »Erklärung von unten« zu benutzen, mit der Praxis die Theorie des Dichters umzubringen und etwa zu interpretieren: wer sich vom Universum wie von einem Mantel eingehüllt glaubt, fühlt sich eins mit dem »Weltgeiste«, begreift alle »Ideen« und »Urverhältnisse«, d. h. die ewigen Bildungsgesetze der »Organismen«[1]) und damit alle Bildungen, die der

[1]) Meyer 845 m. Das ist auch Hebbels Meinung, wenn hinzugefügt wird, daß diese Gesetze nicht auf »Typen«, sondern auf Herstellung des monadalen Zustandes gerichtet sind.

Weltgeist hervorbringt, weil er das ihnen Gemeinsame, immer Wiederkehrende, Allgemeine und darum Ewige, d. h. Typische der Erscheinungen erfaßt hat, und dies ist beim Dichter des »Opfers des Frühlings« ganz besonders der Fall, da er uns zeigt, wie es das Schicksal aller Blüten ist, verwelken zu müssen, und wie alles der Vergänglichkeit Preisgegebene am besten tut, sich mit seinem Geschicke auszusöhnen u. s. w. Auf die pantragische Naturphilosophie, auf die wir in diesem Gedichte geraten, kann ich hier nicht näher eingehen; sie gibt manchen Schlüssel zum Verständnis des ethischen Gehaltes der Lyrik Hebbels her.

Es ist zweierlei, die Theorie eines Ästhetikers zu begreifen und ihre Bestätigung im ästhetischen Anschauen zu erleben, und es kann gar nicht genug auf diesen Unterschied aufmerksam gemacht werden, dessen Vernachlässigung eine lange Reihe gefährlicher Irrtümer zeitigt. Wenn z. B. eine Tragödie Shakespeares für Hebbel eine notwendige Selbstkorrektur der Menschheit bedeutet, die den Egoismus des Einzelnen kraft der Gebote des sittlichen Weltganzen in eine diesem Weltganzen dienende Betätigung umwandelt und durch den Anblick der Notwendigkeit und Vernünftigkeit alles Geschehens tiefe Befriedigung und Aussöhnung mit unserem Geschicke spendet, oder wenn dieselbe Tragödie für Schopenhauer offenbart, wie menschliche Bosheit, Dummheit, Verirrtheit und der Zufall in der Welt Unheil und Jammer stiften und unsere Lage zu einer trostlosen machen, aus deren herzzerreißendem Bilde sich am Schluß die nicht abzuweisende Einsicht und Aufforderung sieghaft erhebt, den Willen zum Leben zu verneinen, oder wenn Hegel, wie Hebbel einmal berichtet, in ebenderselben Tragödie nichts zu erblicken vermag als ein barbarisches, unserer neueren Zeit durchaus nicht mehr angemessenes Werk (T. 5318) — so sind alle diese Urteile im Hinblick auf die Theorien der betreffenden Ästhetiker verständlich und begreiflich, ich aber bin weder im stande, heute dem einen, morgen dem andern und übermorgen dem dritten, noch zu irgend einer Zeit irgend einem dieser Urteile auf Grund ästhetischen Genießens zuzustimmen. Würde ich aber darum berechtigt sein, die allgemeinen Lehren, die jene Urteile in sich bergen, anzutasten? Sie zu modifizieren im Sinne des für mich Erlebbaren? Sie auf Grund dieses Erlebbaren »ins Verständliche zu rücken«? (Meyer 838 m.), »am Tatbestand der Kunstwerke das Verständnis für sie zu suchen«? (Meyer 838 u.). Und würde — nebenbei bemerkt — nicht jeder der genannten drei Ästhetiker versichern, er habe sein Urteil auf Grund eben dieses Tatbestandes gewonnen? Die Unmöglichkeit, sich dem ästhetischen Urteile eines anderen anschließen und in dem betreffenden Kunstwerk das sehen zu können, was er darin sah,

ist doch wahrlich kein Beweis dafür, daß dieses Urteil bezw. die es hervortreibenden allgemeinen Grundsätze nicht bestanden haben können, sondern nur ein Beweis für die Kluft, die zwischen zwei Menschen besteht.

Ich will im Anschluß hieran nochmals auf jenes Verfahren unüberlegten Hineintragens eigener Anschauungen in Hebbels Aussprüche hinweisen, weil mit ihm ein Umstand verknüpft zu sein pflegt, der in methodologischer Beziehung von einiger Wichtigkeit ist. Dieser Umstand besteht darin, daß Hebbel durchaus ernst genommen, daß an ihn geglaubt, und daß dieses rein subjektive und an sich ganz und gar nichts besagende Moment der Billigung — mehr unbewußt als bewußt — zu einer Norm für die weitere Ausdeutung und die ganze Art der Behandlung gemacht wird, die man ihm angedeihen läßt. Wer in Hebbels Äußerungen eine Bestätigung oder eine Ausgestaltung und Bereicherung von eigenen und für wahr gehaltenen Anschauungen erblickt, der kommt in den Fall, an ihn zu glauben und seine Werke zu betrachten wie Lehrbücher, denen gegenüber man sich nur zustimmend oder lernend zu verhalten hat. Damit ist weder gesagt, daß man einen Schriftsteller nur dann richtig interpretieren kann, wenn man seine Lehren für Unsinn hält, noch gefordert, daß man den Glauben an eigene Anschauungen für eine Naivität ansehe — sondern es soll darauf hingewiesen werden, daß voreilige Selbstidentifizierung mit Hebbel von vornherein eine heilsame Kritik ausschaltet, die der bloßen Überzeugung, mit ihm übereinzustimmen, gefährlich werden muß, und daß sie zu einer Liebe führt, die blind macht gegen alle die Unterschiede und Abweichungen, bei denen jene Kritik einzusetzen hat. Mit anderen Worten: wer an Hebbel glaubt, muß ihn darum nicht mißverstehen, und wer nicht an ihn glaubt, braucht ihn darum nicht notwendigerweise zu verstehen, aber wer nicht an ihn glaubt, wird eher fragen und prüfen: »ist dies oder jenes vielleicht doch anders zu verstehen«, als der, der in Hebbels Worten von Anfang an nur den Ausdruck der eigenen innersten Überzeugung erblickt — denn wer das tut, der versetzt sich ihm gegenüber in einen Zustand der Befangenheit, in welchem alle Selbstkritik zu verstummen und fremde nichts auszurichten pflegt. Die Folge ist dann das überall sichtbar werdende Bestreben, als Resultat einer Erforschung der Weltanschauung und Ästhetik Hebbels eine möglichst große Anzahl zu billigender, d. h. dem Interpreten plausibler Maximen zu erhalten, die Behauptung, es hier und da besser zu wissen als er[1]), d. h. ihn zu berichtigen, oder das Bedürfnis, ihn zu

---

[1]) Georgy, »Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt« X o. Derselbe in der Philos. Wochenschrift 199 u.

ergänzen und über ihn hinauszugehen[1]). Tritt nun eine abweichende Anschauung über Hebbel hervor, so entsteht die Frage: wie konnte sie zu stande kommen? Als von der eigenen, für schlechthin wahr gehaltenen abweichend ist sie von vornherein falsch. An Hebbel selbst kann das nicht liegen; seine Lehre ist weder ungewöhnlich schwierig, noch er selbst ein unergründlich dunkler Schriftsteller — man versteht ihn ja, und zwar sehr gut — also »schieben sie's einem geschwind in das Gewissen hinein«. So kommt es zu Urteilen wie: Scheunert hat Hebbels Lehren nicht am Tatbestande der Kunstwerke, sondern am Grundgedanken des Pantragismus gemessen, »wie er denn überhaupt mehr Philosoph als Ästhetiker zu sein scheint« [2]), oder: Man muß dem Künstler Hebbel »nur mit dem nachschaffenden künstlerischen Empfinden« gerecht werden, nicht mit dem Verstande; wohin »Katalogisieren und Schematisieren« führen, zeigt Scheunert, der »die ihm in keinem Punkte verwandte Persönlichkeit des Dichters im ganzen wie in den einzelnen Zügen gründlich entstellt« [3]). Wenn wissenschaftlich brauchbare Resultate erzielt werden sollen, kann das Arbeiten mit dem »nachschaffenden künstlerischen Empfinden« nur dann angebracht sein, wenn eine Kongenialität besteht, und der Beweis für das Bestehen dieser dürfte schwer anzutreten sein; jedenfalls ist er weder durch die Überzeugung, dem Dichter kongenial zu sein, noch durch die Bewunderung erbracht, die man seinen Werken zollt, obwohl diese Mo-

---

[1]) Georgy (Philos. Wochenschr. 200), der, in dem Glauben, sich mit Hebbel in »der« d. h. in der einzig möglichen und gültigen Weltanschauung »der natürlichen Entwickelung der Dinge« zu begegnen, die von Hebbel als unlösbar abgewiesene Frage nach dem inneren Grund der Schuld auf Grund »der« Weltanschauung beantwortet und Hebbels Annahme eines sittlichen Weltzentrums (W. XI, 40, 5|8) für überflüssig erklärt, weil dieses Weltzentrum »die« natürliche Entwickelung der Dinge selbst und die Anschauung von ihm voraussetzungslos sei. Diese letztere Argumentation richtet Georgy auch gegen mich (l. c. 200 u., 238 m.), da ich in meiner Darstellung des Systems von der genannten Annahme Hebbels handle: »Annahme ist Voraussetzung, mag sie von Hebbel oder Scheunert ausgehen«. Er scheint also der Ansicht zu sein, daß ich nicht Hebbel interpretiere, sondern, mich mit ihm identifizierend, Privatansichten vortrage beziehungsweise an das glaube, was ich aus ihm herauslese. Vgl. ferner Scheunert, Zeitschr. f. d. österr. Gymnas. 1904, X. Heft, 940 o.

[2]) Meyer 838 u. Zur Aufklärung möchte ich bemerken, daß ich in meiner Eigenschaft als Verfasser des von Meyer kritisierten Buches weder Philosoph noch Ästhetiker war, d. h. ich bemühte mich weder, Hebbels Lehren in ein von mir konstruiertes System zu pressen, noch war ich bestrebt, das Verständnis für sie aus meinen Privatansichten über seine oder fremde Dichtungen zu schöpfen, sondern ich war *tout bonnement* simpler Historiker.

[3]) Krumm in der bereits zitierten Zeitschrift 293 m. Ich frage: was hat denn die Verwandtschaft meiner und der Persönlichkeit Hebbels mit der Hebbelforschung zu tun?

— und eben darin liegt das Gefährliche der Methode — sub-
als völlig ausreichend empfunden zu werden pflegen. Dieses
und fröhlich zugreifende Arbeiten mit der Logik des Herzens
iemlich der sicherste Weg, statt einer Darstellung der Lehren
ein Selbstporträt zu stande zu bringen, und es führt ins-
dazu, den Gehalt derjenigen Werke, in welchen die eigenen
ngen besonders glücklich verkörpert zu sein scheinen, zu
stabe zu machen, an dem die übrigen gemessen werden,
as Verfahren des »Hineinschiebens ins Gewissen« Hebbel
nzuwenden und zu sagen: wenn er in der »Maria Mag-
usgangspunkt der Fabel den das gesunde Gefühl ver-
Klaras nahm, »so beweist das nur, daß Hebbel da-
nicht die zur reinen Lösung tragischer Probleme er-
e sittliche Freiheit besaß«[1]. Was würde wohl Hebbel
gesagt haben?

Ich wende mich der Frage zu, ob Hebbels Lyrik geeignet ist, seine theoretischen Ansichten über diese Dichtungsart zu erleuchten. Wenn von dem Vertreter der erörterten falschen Fassung des Begriffes der Entindividualisierung gegen meine Definition des Hebbelschen Begriffes der »Form« geltend gemacht wird: der Dichter selbst hätte viele seiner eigenen Gedichte als formlos erkennen müssen, »wenn anders Form für ihn die Bewegung des Inhalts zum sittlichen Ideal der Entindividualisierung gewesen wäre«[2], so heißt das nichts anderes als: die Gedichte zeigen keineswegs, wie individuelles Leben an den Geboten des sittlichen Weltganzen zerschellt. Ganz gewiß zeigen sie das nicht, nicht einmal die Tragödie zeigt es, die den berechtigten Kern des Individuellen, das, was seine »Nuance« ausmacht, bewahrt, und die ich ausdrücklich der alles verinnerlichenden Lyrik gegenübergestellt habe[3]. In der Lyrik ist es die mit dem ethischen Ideal in Übereinstimmung befindliche Reflexion des Dichters, die einem individuellen Gefühl Form gibt oder in einen individuellen Gefühlszustand hinabsteigt, wodurch dieser dem Ideal gegenüber zu einem möglichen und berechtigten erhoben wird. Das dargestellte individuelle Leben (hier: Gefühl) wird nicht, wie in der Tragödie, korrigiert, sondern gewinnt gewissermaßen an sich selbst Form, da der Dichter selbst es

[1] Krumm 299 m., u.

[2] Meyer 847 m.

[3] Scheunert 226, 230. Natürlich finden sich auch einen korrektiven Vorgang schildernde Gedichte. Um einen solchen handelt es sich nicht nur in den Produkten, von denen Hebbel an der bereits zitierten Briefstelle sagt, sie spiegelten die Selbstkorrektur der Welt ab, sondern z. B. im »Liebeszauber« ist auch ein korrektiver Vorgang geschildert.

ausspricht und da zugleich seine pantragische Reflexion die Stelle des korrektiven Betriebes vertritt. Der eigentlich korrektive Charakter geht verloren, und der ganze Vorgang wird zu einem innerlichen, ethischen Ereignis. Der Schauplatz des korrektiven Betriebes ist nicht die Bühne, sondern die Seele des Dichters, und die Korrektur selbst wird nicht durch einen Kampf idealfeindlicher Kräfte in Szene gesetzt, sondern sie ist begonnen und vollendet durch das Erscheinen charakteristischen Eigenlebens im Zauberspiegel der pantragisch denkenden und fühlenden Dichterseele, deren idealgerechter Beschaffenheit das Geschäft der Läuterung und sittlichen Verklärung des Eigenlebens zufällt. Damit schwindet so ziemlich alle Hoffnung auf objektive Momente zur Gewinnung einer Kenntnis der theoretischen Ansichten Hebbels über die Lyrik aus seiner Praxis, wie diejenige auf »Tatbestände«, welche das Recht geben, seine theoretischen Bestimmungen über die Lyrik auf Grund der Praxis einzuschränken oder umzudeuten, und es bleibt nichts übrig, als die theoretischen Orakelsprüche aus seiner Metaphysik zu begreifen und in der Praxis gar bescheiden und ohne autoritatives Pochen auf eigene lyrische Empfänglichkeit und Urteilsfähigkeit, nicht selbstbewußt, sondern selbstvergessen und immer am Gängelbande der Metaphysik des Dichters nach einer Anwendung und Bestätigung der Theorie zu suchen.

Die Aufgabe der Lyrik ist also nach Hebbel: ein Stück individuellen Lebens so zu gestalten, daß in ihm die Idee in bestimmter Nüance sich spiegeln und genießen kann, mag es sich nun um ein Vogel-, Blumen-, Kinder- oder um Liebesleben handeln. Um es kurz zu sagen: der Dichter muß das individuelle Leben so gestalten, wie es sein soll. Da aber die letzte Instanz für das Richtig oder Nichtrichtig immer der pantragisch ungeheuer voreingenommene und sich als »Repräsentanten der Weltseele« fühlende Dichter ist, so dürfte es nicht schwierig sein zu begreifen, daß für eine dritte Person unüberwindliche Hindernisse bestehen, wenn sie aus Hebbels Praxis Sinn und Bedeutung seiner allgemeinen Lehren allererst gewinnen will.

6.

Und nun noch einiges über Methoden, die ich für sehr empfehlenswert halte.

Zunächst eine sehr wichtige Frage. Wenn Hebbel, eigene Gedichte genießend und überdenkend zu seinen allgemeinen Lehren kam und wir dieser Lehren auf dem gleichen Wege habhaft werden sollen, wer bürgt uns dafür, daß wir Hebbels Gedichte »richtig« oder »rein«, d. h. so, wie er, genießen — wohlverstanden ohne genaue Kenntnis der ja erst zu gewinnenden Theorie?

»Rein« zu genießen glaubt schließlich jeder, der vor dem Genossenen nicht ratlos steht, einige Ergriffenheit verspürt und infolgedessen der Ansicht ist, sich im Besitze der Idee des Gedichtes zu befinden. Es fragt sich nur, ob andere seinen Glauben teilen, wenn sie sehen, daß die Argumentation, die seiner Überzeugung zu Grunde liegt, eine durchaus dogmatische und er selbst in einen Zirkel verstrickt ist. Wenn ich sage: ich lese ein Gedicht und werde von seiner Idee ergriffen, so liegt in den Worten »seiner Idee« der gerügte Dogmatismus und die (meist unbewußte) Erschleichung des Besitzes dieser Idee. Und nun der Zirkel: die Idee gewinnt nur der, der rein genießt, und: rein genießt nur der, der die Idee gewinnt — folglich: wer die Idee gewinnt, gewinnt die Idee, oder: wer rein genießt, genießt rein, was denn nicht gerade besonders erleuchtende Erkenntnisse sind.

Zu allem diesem ist daran zu erinnern, daß bei mehreren Personen neben der größten Verschiedenheit der Erlebnisse einem Gedicht gegenüber doch völlige Übereinstimmung darin herrschen kann, daß es ihnen allen lebhaften ästhetischen Anteil abgewinnt. Mag man es nun auch für gewöhnlich dem Einzelnen nachsehen und er selbst es sich gestatten, das aus seinem Erlebnis Gewonnene schlechtweg »die Idee des Gedichtes« zu nennen, so ist es doch unter allen Umständen unstatthaft, diese Idee als nicht weiter anzuzweifelnde objektive Tatsache hinzustellen und zur Gewinnung allgemeiner Lehren zu verwerten, wenn den Spuren des Dichters gefolgt, d. h. wenn das, was er die Idee seines Gedichtes nannte, zur Grundlage gemacht werden soll für die Gewinnung eben jener Lehren, ohne daß für die Übereinstimmung der beiden Ideen ein anderes Merkmal besteht als die bei einiger Ergriffenheit sich so leicht einstellende Überzeugung des Lesers.

Es gilt eben auch — und dies sei nicht nur in Bezug auf die Lyrik, sondern ganz allgemein gesagt — sich über die in Anwendung zu bringenden Methoden klar zu werden, nicht auf irgend eine Art Hebbel frank und frei zu Leibe zu gehen und irgend ein Verfahren anzuwenden, sondern dieses Verfahren ganz allgemein erst einmal hinsichtlich seiner Leistungsfähigkeit zu prüfen, also die Urteilsmittel selbst einer Kritik zu unterziehen. Da kommt man darauf, eigene Meinungen vollständig auszuschalten und die Meinung des Dichters als zunächst völlig unbekannte Größe anzusehen, die weder durch die Anerkennung oder Bewunderung sicher gestellt wird, die seine Leistungen erwecken, noch durch allgemeine Erwägungen erleuchtet werden kann, die man an die bewunderten Leistungen knüpft, sondern deren Rekonstruktion zunächst mit einer vergleichenden Untersuchung über die Bedeutung gewisser, oft wiederkehrender Worte, wie »Idee«, »Gott«, »Leben«, »Menschheit« u. dgl. einsetzt, die dadurch bezeich-

neten Begriffe zu erhellen und abzugrenzen sucht und allein das auf solche Weise Errungene als Instrument zu weiterer Bearbeitung benutzt. Die Frage, die zu beantworten war, lautete nicht: was ist Hebbel mir? sondern: Was war er sich selbst. Wenn man sich dies immer gegenwärtig hält, wird man von selbst zu dem Bestreben geführt, sich so intensiv wie möglich in seine Anschauungen einzuleben und, solange man weiter sucht, alles zu vergessen, was nicht von ihm kommt[1]). Man gelangt dann auch dahin, wo Zwischenglieder fehlen, »Hilfskonstruktionen im Geiste des Systems« anzulegen (Scheunert, VII. u.), um zu den Verzweigungen des Grundgedankens vordringen zu können. Der Leser gestatte mir, einige Betrachtungen über sie an der Hand eines ihm bekannten Beispieles durchzuführen. Auf diese Hilfskonstruktionen ist schon mancher bedenkliche Blick gefallen und auch Meyer scheinen sie sehr verdächtig vorzukommen (Meyer 837 m.). Das ist begreiflich; eine aus eigenen Mitteln errichtete »Hilfskonstruktion« ist doch immer etwas eigenmächtig Hinzugefügtes, etwas nicht zur Sache gehörendes Fremdes, dessen Beimischung das wahre Wesen und den reinen Gehalt des Darzustellenden entstellt und der Willkür des Konstruierenden preisgibt. Wenn ich z. B. den Begriff der Monade scharf herausgearbeitet und mit ihm operiert habe, obwohl Hebbel beides in so ausgesprochener Weise nicht tut, so haben wir es hierbei mit einer solchen Hilfskonstruktion zu tun. Wie wenig Glück und Geschick Meyer beim Niederreißen derselben entwickelt, habe ich weiter oben gezeigt; die Hilfskonstruktion war nämlich »im Geiste des Systems« angelegt, und diesen hat er nicht erfaßt. So muß ich ihm schon das Recht bestreiten, sich über das Anlegen dieser Hilfskonstruktion aufzuhalten. Was aber das verpönte Verfahren selbst anlangt, so ist es dann angebracht, wenn Schriftsteller ihren Standpunkt im dunkeln lassen, so daß man, um dahinter zu kommen, wie sie das Vorgebrachte eigentlich meinen, genötigt ist, diejenigen Erwägungen zu erschließen, auf Grund welcher ihre Behauptungen möglich waren. Das Erschließen der diese Behauptungen hervortreibenden Erwägungen würde dann das »Anlegen einer Hilfskonstruktion im Geiste des Systems« sein. Wenn nun Meyer z. B. von meiner Behauptung: die Reduktion der Einzelerscheinung auf ihre Individualmonade sei ihre Entindividualisierung, sagt, sie schließe eine *contradictio in adjecto* (Meyer 839 m., u.) ein, und wenn ich, um diesen Vorwurf zu begreifen, erst untersuchen und erschließen muß, wie er erhoben

[1]) Daraus folgt keineswegs notwendig ein bedingungsloses Bewundern alles dessen, was er geschrieben hat. Um ein Beispiel anzuführen, verweise ich auf die von Roetteken glänzend durchgeführte Kritik der »Alpen« Hallers. Hubert Roetteken, Poetik I. Teil, 6 ff.

werden konnte, d. h. was Meyer bei »Individualmonade« und »Entindividualisierung« denkt — so lege ich eine »Hilfskonstruktion im Geiste des Systems« an. Zu dem Gleichen bin ich genötigt, wenn ich zur Abwehr des Meyerschen Einwandes: das Erwachen des sittlichen Bewußtseins in Hebbels Frauengestalten zeige keine Tendenz auf Entindividualisierung, allererst klarlegen muß, auf Grund welchen falschen Begriffes der tragischen Schuld dieser Einwand allein zu stande kommen konnte, und nicht minder lege ich solche Hilfskonstruktionen an, wenn ich, zur Ablehnung der Empfehlung der Praxis Hebbels als eines Schlüssels für seine Theorie, diejenigen stillschweigenden Argumentationen aufgrabe, die zu dieser Empfehlung verführten, und wiederum sind es Hilfskonstruktionen, auf deren Anlegen ich verzichte, wenn ich es ablehne, mir den Kopf darüber zu zerbrechen, was Meyer unter »Leben« oder »Weltgeist« u. s. w. versteht. Man sieht, das Arbeiten mit solchen Hilfskonstruktionen ist so schlecht nicht und verdient keineswegs eine Abfertigung kurzer Hand, denn es kommt in vielen Fällen gar manches dabei heraus.

Was nun die Rekonstruktion des Urteils Hebbels über seine eigenen Gedichte, d. h. den Versuch anlangt, diese Gedichte »rein« oder »richtig« zu genießen, so möchte ich darüber noch einige Bemerkungen anfügen. Ich halte diesen Versuch in den meisten Fällen für völlig aussichtslos, wenn er ohne weitere Vorbereitung unternommen wird. Hier muß zunächst, wie bereits erwähnt, versucht werden, Hebbels Lehren über die Lyrik aus seiner Metaphysik zu begreifen und Bestätigungen und Anwendungen dieser Lehren in der Praxis zu finden, was nur an der Hand seiner Metaphysik und besonders auch seiner Naturphilosophie wie aller der Anschauungen geschehen darf, die er über die im Gedicht behandelten Gegenstände aufgestellt hat. Das Auffinden von Bestätigung und Anwendung der Lehren stößt indessen auch auf Schwierigkeiten, und diese wenigstens einigermaßen zu beseitigen, dazu dient eine eingehende vergleichende Untersuchung gewisser Wortbedeutungen.

Wir pflegen bei einem Wort, z. B. »Blume«, »Sonne«, »Träumen« u. s. w. ein hier nicht weiter zu zergliederndes Erlebnis zu haben, dessen Eigenart durch die Beschaffenheit unserer Erfahrung bestimmt ist. Der Inbegriff alles dessen, was zu einer bestimmten Zeit durch ein Wort in einem Menschen an Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen erwacht oder anklingt, ist nicht identisch mit dem in einem anderen Menschen durch dasselbe Wort erweckten Inbegriff; beide können ähnlich sein, und ihre Deckung würde eine Deckung der beiderseitigen Seelen und Erfahrungen voraussetzen. Daß an diesem Übelstande mangelnder Gleichheit in wissenschaftlichen Erörterungen durch

umfängliches Definieren manches gebessert werden kann, wissen wir alle, doch es handelt sich hier um Lyrik, und bei dem durch diese Kunstform gebotenen Lakonismus und Verzicht auf rein begriffliches Operieren bleibt jeder hinsichtlich des bei den Worten zu Erlebenden sich selbst anheimgegeben. So kann es kommen, daß das gleiche Wort bei verschiedenen Personen recht Verschiedenes auslöst, wenn sie sich auch alle darüber einig sind, welchen ihnen allen sehr wohlbekannten Gegenstand, Vorgang oder Zustand das Wort bezeichnet. Vertritt nun jemand z. B. eine Naturphilosophie oder Naturethik, die ihn in den Naturdingen oder Vorgängen Symbole eines ganz bestimmten übersinnlichen Waltens der Natur erblicken läßt, so ist es klar, daß er mit den jene Symbole bezeichnenden Worten Vorstellungen verknüpft, auf die ein Unbefangener ohne weiteres gar nicht kommen kann. Um also ein Gedicht, dessen Verfasser unter so eigenartigen Voraussetzungen arbeitet, zu verstehen, genügt es z. B. nicht, zu wissen, was eine Blume oder was die Sonne ist, und im stande zu sein, sich ihrer zu freuen oder sich eine Vorstellung vom Zustande oder dem Anblick eines Träumenden zu machen und die Fähigkeit lebhaften Reagierens auf solche Vorstellungen zu besitzen, sondern hier heißt es, Eigenes und Eigenstes möglichst aufgeben, in den betreffenden Ideenkreis des Dichters eindringen und die seltsame und höchst eigenartige Beleuchtung, in die der in Frage kommende Teil seiner Welt getaucht ist, allererst sehen lernen.

Hat man alle die genannten Vorkehrungen getroffen, die ein Bloßlegen des vom Dichter Gemeinten anbahnen und vor allem zum Schutze gegen eigene Zutaten dienen, dann beginnt man ihn zu verstehen, und hat man sich hierin einige Übung angeeignet und es zu einiger Vertrautheit mit den verstandenen Gedichten gebracht, dann kann man zur Erfrischung und Belebung des Dargebotenen alle Mittel herbeiziehen, die Tagebücher, Briefe u. s. w. zur Vergegenwärtigung der Stimmung hergeben, in der sich der Dichtende befand, worauf man, da verständnisvolles Einleben jetzt ungehemmt von statten geht, versuchen mag, die Gedichte ästhetisch zu genießen. Man hat dann, wenn auch nicht die untrügliche Gewißheit, so doch wenigstens die Wahrscheinlichkeit, sich ihnen gegenüber »richtig« zu verhalten. In dem Eindruck aber, den die Aneignung des zu Leben und Bedeutung Erweckten hervorbringt, erblicke man nicht mehr als einen schwachen Widerschein jenes Reichtums und Glanzes, die dem Dichter aus seinem eigenen Werke entgegenstrahlten, denn uns fehlt vor allem der freudige Stolz und die Liebe, mit der er seine Schöpfung betrachtet, wie die Mutter ihr Kind[1]). Dadurch fehlt uns auch eine gewisse Seelenblindheit für

[1]) Ich rede hier von dem Eindruck unmittelbar nach der Vollendung, der hier allein in Frage kommt, nicht von irgend einem späteren.

manche Mängel und Härten, wie für Verschwommenheiten und Vieldeutigkeiten, durch die der Gedanke unsicher schimmert, für dunkeln Lakonismus oder schiefe Bilder, vage Unklarheit, Einseitigkeit, Verbohrtheit und Seltsamkeiten des Gegenstandes oder Stils, über die alle der Dichter ohne Anstoß hinwegglitt, weil seine innige Vertrautheit mit Weg und Ziel jede Hemmung ausschloß, und weil das Gewordene für ihn zu einer Behausung wird, in der wir uns darum nie so heimisch fühlen können wie er, weil wir selbst es nicht waren, aus denen sie hervorwuchs. Uns fehlt aus demselben Grunde der Blick für das Glückliche der Wendungen, das Schlagende des Ausdrucks und für das Erschöpfende und die Reinheit des die Seele so manchen Gedichtes ausmachenden Stimmungszaubers der Redefiguren und für die spezifische Tönung ihrer geistigen Klangfarbe, denn alle Vorstellungen und Gefühle, die zur Darstellung kommen sollen, kennt der Dichter mehr als genau, sie sind ihm vollständig geläufig und erfüllen ihn ganz, sie sind das Primäre, das Urerlebnis, das es zu konzentrieren, zu läutern und abzurunden und im Stoff der Sprache so festzulegen gilt, daß es, in ihm aufbewahrt, jederzeit wieder erweckt, wieder Erlebnis werden kann. Für den Dichter ist dieses konzentrierte, geläuterte und abgerundete Urerlebnis ein sicherer Besitz, der ihm zur Verfügung steht, sich entfaltet und lebendig wird, sobald die beschwörende Formel erklingt, die für ihn nichts ist als das Monogramm dieses Erlebnisses. Ein solches Monogramm, d. h. ein Gedicht, ist ein Zusammenhang von Stichworten, auf die der sein Werk genießende Dichter mit Vorstellungen und Gefühlen reagiert, die ihm wohl bekannt und vertraut sind, und die allererst es waren, aus denen er den Komplex von Stichworten gestaltete, bildete und so zurechtrückte, herrichtete und zubereitete, daß er jeden Bestandteil und jede Eigentümlichkeit der Vorstellungen und Gefühle unbeeinträchtigt und unverkürzt in sich aufnahm und rein und lebendig wiedergab [1]).

Diese Intensität der Beziehungen zwischen Erlebtem und Geschaffenem und zwischen Geschaffenem und Wiedererlebtem kann zwischen uns und einem fremden Werke niemals bestehen, weil wir, außerhalb ihrer stehend, nur das Geschaffene, nur das Monogramm von außen her kennen, welches nicht aus unserem Erlebten hervorging, sondern aus fremdem, von uns erst auf Umwegen zu rekonstruierendem. Die Arbeit, welche die Richtigkeit des Nacherlebens einzig und allein einwandfrei verbürgt, nämlich das Schaffen des Stichwortkomplexes (d. h. das Dichten des Gedichtes), haben wir ja gar nicht getan und können wir nicht tun.

[1]) Ich setze hier überall voraus, daß der Dichter sein Werk als ein wohlgelungenes betrachtet.

Wir reagieren selbstverständlich im allgemeinen in ähnlicher Weise [1]) wie der Dichter auf die Stichworte und auf Gruppen von ihnen, aber es wäre ein Wunder, wenn sie in uns ein Erlebnis auslösten, demjenigen völlig gleich, welches ihr Vorhandensein an bestimmter Stelle bedingte.

Ich lasse es bei diesen kurzen und summarischen Bemerkungen über den lohnenden Gegenstand bewenden.

Man sieht, welche Schwierigkeiten sich einem »richtigen« Nacherleben und Genießen fremder Dichtungen entgegenstellen. Sehr wohl aber weiß ich, wie leicht man sich einbildet, ein Gedicht »richtig« zu genießen, wenn man eine reichhaltige und lebhafte Wirkung von ihm verspürt, und wie leicht sich unter Umständen allgemeine Betrachtungen und Bestimmungen über Lyrik auf Grund solcher Wirkungen deuten und drehen lassen, bis sie auf das gehabte Erlebnis passen, wie ein bequemes Kleid, und ich weiß auch, wie sehr Hebbels allgemeine Grundsätze infolge ihrer Elastizität, d. h. Vieldeutigkeit, zu einem solchen Hineinschlüpfen verführen, und weil ich das weiß, habe ich es für angebracht gehalten, davor zu warnen und darauf hinzuweisen, daß Hebbels Lehren auch einen »direkten« und »natürlichen«, zwanglos ohne weiteres sich darbietenden Sinn ergeben, bei dem man aber nicht stehen bleiben darf, sondern hinter welchem eine tiefere Bedeutung zu suchen ist [2]).

---

[1]) Dies ist z. B. dann nicht der Fall, wenn, wie vorhin erörtert, die Worte infolge einer eigenartigen Naturphilosophie einen bestimmten, nicht ohne weiteres zu erratenden Sinn haben.

[2]) Wenn Hebbel z. B. sagt: Kunstgesetze sind Lebensgesetze, und wenn man, beim direkten und natürlichen Sinn dieser Worte stehen bleibend, erwägt, daß es doch schließlich Lebensgesetze sind, denen alles um uns her seine Beschaffenheit verdankt, so ergibt sich, daß die ganze Welt und alles in ihr ein Kunstwerk und jedes Geschehen künstlerische Produktion ist. Es ist klar, daß hier eine Einschränkung vorgenommen werden muß, und wenn man diese nicht mit Hilfe der aus Hebbels Anschauungen zu gewinnenden Definition des Begriffes »Lebensgesetze« vornimmt, also den »tieferen Sinn« des Wortes nicht aufgräbt, so kommt man dahin, diese Einschränkung aus eigenen Mitteln zu bewirken, woraus sich die Möglichkeit ergibt, dem betreffenden Ausspruch jeden beliebigen Sinn unterzuschieben.

Besprechungen.

Manfredi Porena, *Che cos' è il bello? Schema d'un' estetica psicologica. Milano. Ulrico Hoepli* 1905. XI u. 483 S. 8°. L. 6,50.

Der Verf. selber hat Umfang und Methode seiner Arbeit nicht nur im Titel angedeutet, sondern auch im Vorwort näher bezeichnet. Nur den Entwurf, die Prinzipien einer Ästhetik will er geben. An sich kennt und anerkennt auch er noch »Provinzen der ästhetischen Wissenschaft«, wo z. B. die Gründe näher untersucht werden, aus denen »ein besonderes Kunstwerk oder ein Naturprodukt schön ist«. Er sieht nicht scheel darauf, so sagt er selber S. VI, hat aber seine eigene Untersuchung auf die Elemente des Schönen im allgemeinen wie in den einzelnen Künsten beschränkt.

Auf zwei Bücher verteilt sich demgemäß die Erörterung. Das erste scheint am Eingang *(Preliminari)* den Gegenstand der ganzen Untersuchung genügend festzulegen und zu umgrenzen, indem es den allgemeinen Sprachgebrauch zur Richtschnur nimmt. »Wir erklären hier energisch *(solennemente)* von vornherein, daß, was wir als schön *(bello)* erforschen wollen, das ist, was im dauerndsten, bewußtesten, allgemeinsten Gebrauch unserer Sprache — die hierin mit dem größten Teil der alten und neuen Kultursprachen übereinstimmt — so genannt wird« (S. 4). Hier kommt das Allgemeinbewußtsein in dem landläufigen Urteil zum Ausdruck: Schön ist, was gefällt *(Il bello è quel che piace)*. Ihm folgend definiert Porena: »Schön ist der Gegenstand, welcher der Seele durch seinen Eigenwert gefällt« *(ciò che piace all' anima come pregio obbiettivato*, S. 16*)*. Mit *anima* ist »wohlverstanden kein irgendwie metaphysischer Begriff bezeichnet«, sondern »unter Lustgefühl *(piacere)* der Seele verstehen wir, um es ein für allemal zu sagen, nichts anderes als ein Lustgefühl, das physisch nicht zu lokalisieren ist weder als konzentriert in bestimmten einzelnen Organen noch als allgemein verbreitet« (S. 13). Damit würden die Lustgefühle der niederen Sinne prinzipiell aus der Ästhetik ausgeschlossen bleiben. Denn ein Inhalt, der durch die niederen Sinne aufgenommen wird, kommt als eine subjektive Modifikation von Teilen unseres Körpers zum Bewußtsein und ist nicht objektiv vorstellbar« (S. 10). Eine unübersteigliche Scheidewand indessen will Porena auch hier nicht ziehen, im Hinblick auf den Gebrauch der gewöhnlichen Sprache, die in Italien so gut wie anderwärts auch Empfindungsinhalten der niederen Sinne das Prädikat: »schön« gibt.

Der folgende 2. Abschnitt des ersten Buches handelt vom sinnlich wahrnehmbaren Schönen *(bello sensibile)*. Es ist entweder an sich schön *(bello immediato)* oder nur beziehungsweise *(bello di rapporto)*. Das *bello di rapporto* wieder ist entweder typisch *(bello tipico)* oder zweckentsprechend schön *(bello finale)*; und auf dem Gebiet des Kunstschönen gehören zu ihm ferner noch: Schönheit der Ausführung, der Nachahmung, der einheitlichen Gestaltung *(il famoso principio estetico dell' unità*, S. 73*)*. An sich schön können sein einzelne Töne und Farben, das Licht, auch zusammengesetzte Farben- und Tongebilde, sofern sie als inhaltlich ausdruckslos empfunden werden. Von den Formen, in der Zeit wie im

Raum, gilt dasselbe. Notwendigkeit der Schönheitsempfindung dem *bello immedatio* gegenüber ist nicht festzustellen. »Daß rot schöner ist als grau und eine geometrische Figur schöner als eine unregelmäßige, läßt sich nur aussagen, insoweit die Menschen im allgemeinen solche Vorliebe zeigen« (S. 32). Von den verschiedenen Arten des *bello di rapporto* ist am wichtigsten das *bello tipico*. Typisch nennen wir ein Objekt, das einer Durchschnittsvorstellung entspricht, welche wir aus vielfacher Anschauung von Objekten derselben Gattung unwillkürlich in uns gebildet haben, als typisch schön empfinden wir es, wenn es uns verhältnismäßig selten begegnet. So bezeichnet Porena das *bello tipico* als *rarità d'una media*, »die sich nur durch Erfahrung, aber außerhalb des gewöhnlichen Umkreises der Erfahrung bildet« (S. 45). Er zeigt die Wandelbarkeit dieser Schönheitsvorstellung, je nachdem der Kreis, dem die maßgebende Durchschnittsvorstellung entstammt, enger oder weiter gezogen ist. Auch das typisch Charakteristische wird in diesem Zusammenhang besprochen; schließlich werden das typisch Schöne und das typisch Charakteristische in Kombination mit dem *bello immediato* auftretend behandelt. Zweckentsprechende Schönheit *(bello finale)* schreiben wir einem Objekt zu, das seinem Zweck nicht nur entspricht, sondern in mehr als durchschnittlichem Maße entspricht.

Vom Ausdruck *(dell' espressione)* handelt Abschnitt 3 des ersten Buches. »Bisher haben wir die Schönheit der Objekte untersucht, soweit sie von ihrer sinnlich wahrnehmbaren äußeren Erscheinung abhängt *(quanto pertinente alle loro parvenze sensibili)*, jetzt müssen wir die ästhetischen Verhältnisse *(ragioni)* der Objekte untersuchen, soweit ein psychischer oder dynamo-physischer Inhalt ihnen entweder wirklich zukommt oder von uns illusorisch gegeben wird«. Hier erhalten auch die Inhalte der niederen Sinne, wenigstens des Geruchs, Bedeutung. Die menschlichen Ausdrucksformen werden zunächst besprochen, Sully-Prudhommes Theorie (in *L'expression dans les beaux arts*) und die Einfühlungstheorie, so wie sie Lipps vertritt, abgewiesen, »die verständnisvolle Deutung *(la lettura)* des menschlichen Ausdrucks« als »Ergebnis einer durch äußere Erfahrung befestigten Assoziation« hingestellt (S. 93). Zu den Formen des Ausdrucks kommen die Ausdruckslaute (S. 99), zu den menschlichen Ausdrucksformen die der Tiere und unbelebten Objekte, besonders aber sind nicht nur Ausdrucksformen, sondern auch Ausdrucksvorgänge *(fatti espressivi)* ästhetisch beachtenswert. Sie begegnen als Ausdruckshandlungen *(azioni espressive)* und als Ausdruckssituationen. In ihnen wirkt sich der Inhalt nicht rein und eindeutig in die Form aus.

Dieser Inhalt wird im 4. Abschnitt *(Del bello interno)* betrachtet. Gerade wie das sinnlich wahrnehmbare Objekt, kann auch er auf zweierlei verschiedene Art lustvoll wirken *(piacere)*: an sich *(immediatamente)* durch unmittelbare *(diretta)* Übereinstimmung mit den subjektiven Formen unserer Psyche, oder in Abhängigkeit *(per corrispondenza)* von einer objektiven Inhaltsform, deren Vorstellung als maßgebend zugleich mit ihm in uns erweckt wird *(la cui pretesa si susciti ... nella psiche medesima)*. So erhalten wir auch hier ein *bello interno immediato* und ein *bello interno di rapporto*. Das *bello interno immediato* als Darstellung der physischen und psychischen Intensität heißt *bello dinamico*, als Darstellung der Qualität *bello simpatico*. Die Beziehungen des Zwecks, des Typus, der Nachahmung gelten, mit mehr oder weniger Bedeutung, auch für das innere Schöne und ergeben das *bello interno di rapporto*, und außerdem kann es in allerlei kombinierten, streitenden oder zusammenwirkenden Formen auftreten. Mehrere Korollarien beschließen dieses erste Buch, darunter eines über den Unterschied der Begriffe: schön und ästhetisch wertvoll. Schön, wenn es im Unterschied von ästhetisch wertvoll gebraucht wird, schließt eine ethische Wertschätzung ein.

Das zweite Buch, die einzelnen Künste behandelnd, definiert zunächst Kunst als »bewußtes menschliches Hervorbringen des Schönen« *(produzione umana voluntaria di bellezza,* S. 185*)*. Sie kann das Schöne in zwei Hauptformen hervorbringen (S. 186). Erstens auf den von der Natur vorgezeichneten Spuren gehend und so entweder 1. bestimmte einzelne Objekte nachahmend, oder 2. ästhetische Objekte hervorbringend, die den von der Natur gebotenen ähnlich sind, oder 3. indem sie nur in den allgemeinen Linien an die Bedingtheiten *(condizioni)* der Naturobjekte sich bindet, von ihnen ästhetisch ideale Formen schaffend dadurch daß sie ihre ästhetischen Verhältnisse ganz vollkommen macht *(col perfezionare cioè fino alla pienezza le loro ragioni estetiche)* und die verschiedenen einander widerstreitenden Teilwirkungen *(componenti)*, die in einem schönen Objekt der Natur zusammen auftreten können, in der erreichbar reinsten Harmonie ausgleicht. So reproduzierend oder idealisierend schaffen Malerei, Skulptur und Schauspielkunst. Zweitens aber kann die Kunst sich gänzlich von den Formen der Natur befreien und ganz neue, ihr allein gehörige Objekte hervorbringen, in denen sie ohne die Fessel des Typischen *(svincolata affatto dal legame delle ragioni tipiche)* allein die Wirkungen des sinnlich wahrnehmbaren an sich Schönen und des inneren Schönen bis an die äußerste Grenze entfaltet. So schaffen Architektur und Musik. Und alle Funktionen und Eigenschaften der anderen wirken zusammen in der reichsten *(più complessa)* aller Künste, der Wortkunst *(l'arte della parola)*.

Im 1. Kapitel des ersten Abschnittes, der von den die natürlichen Formen nachahmenden Künsten handelt — *arti ideomimetiche* hat sie Porena benannt — werden Malerei und Skulptur zusammengefaßt; hier ist auch die recht summarische Erörterung des Komischen und des Tragischen untergebracht (S. 207 ff.), wobei auf F. Masci, *La psicologia del comico,* Neapel 1889, besonders verwiesen wird. Mit den *arti figurative* des Malers und Bildhauers ist wegen des Parallelismus der Nachahmungsprozesse zusammenzustellen die *recitazione,* die Schauspielkunst. Im zweiten Abschnitt treten Architektur (nebst dekorativen Künsten) und Musik *(l'architettura dell' orecchio)* als freie Künste zu einander. Ihrer Unabhängigkeit vom Typus der Naturformen verdankt die Architektur, obwohl sie in der Regel psychische Inhalte nur vage, unpräzis auszusprechen vermag, bisweilen eine die ideomimetischen Künste übertreffende Ausdrucksfähigkeit (S. 230 f.). Der Architektur ist zuzuordnen die Gartenkunst; auch die Brunnenkunst, die ein flüssiges Element als Material mitverwendet, verdient in diesem Zusammenhang eine besondere Erwähnung. In dem Kapitel über Musik bestreitet Porena ausführlich deren Auffassung als eine Kunst ausdrucksloser Formen. Das ästhetische Urteil hat als Grundbestandteile eines Musikwerks anzusehen das sinnlich aufgenommene an sich Schöne *(bello immediato)* und die beiden Arten des inneren Schönen (das sympathisch und das dynamisch Schöne, S. 291).

Das Thema des letzten Abschnittes des zweiten Buches ist Wort und Gedanke *(La parola e il pensiero)*. Hier läßt sich Porena in eine ausführliche Untersuchung der psychischen Vorgänge ein, die zu ästhetisch wirksamer mündlicher und schriftlicher Kundgabe menschlicher Vorstellungen und Gedanken führen. Die Schönheit des schließlich Hervorgebrachten gründet sich auch hier auf eine das allgemeine mittlere Maß oberflächlicher Anschauung und Einsicht übersteigende Kraft. Das wird im einzelnen an den verschiedenen Tendenzen der Wortkunst *(funzione elocutiva)* und in dem Paragraphen über den ästhetischen Wert des Stoffes nachgewiesen. Ein letzter Paragraph handelt vom bildlichen Ausdruck; hierbei wird auch die Ironie (S. 370 f.) flüchtig gestreift. Ergänzende Korollarien schließen auch dieses Buch, und auf sie folgt noch ein stattlicher Anhang über die ästhetischen Theorien Benedetto Croces.

Eines der Korollarien weist noch besonders die Subjektivität des künstlerischen Geschmackes nach, und so versichert überhaupt der Verf. von Anfang an und im Verlauf seiner Ausführungen immer von neuem, daß auf dem ganzen Gebiet der Ästhetik keine Spur allgemein gültiger Normen zu finden sei. Nur scheinbar und sogleich wieder zurückkehrend verläßt er zuweilen diesen Standpunkt einer durchaus subjektiv psychologischen Auffassung. Sie gibt, zusammen mit der systematisch durchgeführten Verwendung einiger psychologischen Theoreme, dem Buche seinen Charakter. Es ist eine Auffassung, die heute, obwohl auch bei uns laut und eifrig verkündet, als die spezifisch romanische zu bezeichnen ist. In der literarischen Kritik ist Sainte-Beuve ihr größter Vertreter im 19. Jahrhundert gewesen, und in Frankreich sind künstlerische Kritiker wie Jules Lemaitre und Anatole France dem an umfassender Übersicht nie wieder erreichten Meister gefolgt.

Berlin. Max Cornicelius.

Grillparzer und das neue Drama. Eine Studie von Dr. O. E. Lessing (VIII, 174 S., München und Leipzig, R. Piper u. Co.).

Die Theorie vom »neuen Drama« verdanken wir Hebbel. Das ist der feste Punkt, von dem der Verf. des vorliegenden Buches ausgeht. Unter dem »neuen Drama« versteht er im Gegensatz zur alten, individualistischen Tragödie, die das Individuum im Kampf mit der »Weltordnung«, mit einem unveränderlichen Sittengesetz, unterliegen läßt, die kollektivistische Tragödie, in der nicht nur der Konflikt des Individuums mit der Idee dargestellt, sondern die Dialektik in die Idee selbst hineingetragen, die Berechtigung der Idee debattiert wird. Kollektivistisch soll die neue Tragödie sein, insofern sie »im Untergang der Einzelexistenzen nur Durchgangsstadien der fortlaufenden Entwickelung des Ganzen sieht«. Von der »Dialektik in der Idee« hatte bekanntlich Hebbel im Vorwort zur Maria Magdalene geredet. Dem Verf. genügt jene Expektoration Hebbels, um bei dem Dichter einen tiefen, wenn auch nicht durch Fachstudien erworbenen Einblick in das Wesen des Hegelschen Systems vorauszusetzen. Daß also Hebbel mit seiner Theorie vom neuen Drama unter dem Einfluß Hegels steht, ist der zweite feste Punkt in der gedanklichen Konstruktion des Verf.

Und nun unternimmt es der Verf. ausführlich nachzuweisen, daß auch der spätere Grillparzer in seinen reifsten Werken, in Weh dem, der lügt, Esther, Ein Bruderzwist in Habsburg, Libussa, Jüdin von Toledo, dem Ideal des »neuen Dramas« sich genähert habe. Daß es nicht wohl angeht, zwischen Hebbel und Grillparzer ein Abhängigkeitsverhältnis zu konstruieren, sagt sich der Verf. von vornherein. Daher muß er in seinen Voraussetzungen den Einfluß Hegels auf Hebbel ganz besonders tief gehen lassen, und es ist weiterhin erforderlich, daß eine Einwirkung Hegels auf Grillparzer nachgewiesen werde. Dies geschieht denn auch, wobei der Verf. zu dem Ergebnis kommt, »daß Hegel drei Jahrzehnte lang einen großen Teil von Grillparzers geistiger Kraft in Anspruch nahm«. Bei näherem Zusehen freilich zeigt es sich, daß, wie der Verf. sich ausdrückt, Grillparzer nie soweit gekommen ist, Hegels Philosophie objektiv zu würdigen, ja mehr noch, wir sehen, daß Hegel und seine geistige Herrschaft in Deutschland für Grillparzer meist eine Angelegenheit von großem Verdruß gewesen ist. Gleichwohl soll auch Grillparzer genau wie Hebbel sich den Grundgedanken dieser Philosophie, d. h. das Prinzip der Dialektik zu eigen gemacht haben.

Die bewußte Stellungnahme beider Dichter zu Hegel ist gekennzeichnet durch meist sehr heftigen und energischen Widerspruch. Wie sollte es trotzdem möglich sein, daß beide Dichter in so eindringlicher Weise sich mit Hegelscher Anschauung

durchtränken, wie der Verf. es annimmt? Hier liegt der Hase im Pfeffer. Dies Problem hätte den Verf. stutzig machen müssen. Seine Konstruktionen sind jedoch zu voreilig.

Um einer ersprießlichen Lösung des Problems nahe zu kommen, scheint es mir erforderlich, daß zunächst einmal jedem der drei in Rede stehenden Geister das Seine gegeben wird. Es muß mit anderen Worten zuerst versucht werden, den Gehalt der geistigen Schöpfungen aus der Beschaffenheit der ganzen Persönlichkeit zu erklären, ehe Verbindungslinien zwischen den »Wahrheiten« jedes einzelnen gezogen werden können.

Hebbel sagt in dem Vorwort zur Maria Magdalene, daß zuerst Goethe im Faust und in den Wahlverwandtschaften die Dialektik in die Idee hineingeworfen habe. Wie nun, wenn jemand zeigen wollte, daß Hegel, Hebbel und Grillparzer unter dem Einfluß des Goethe der Wahlverwandtschaften und des Faust ihre Weltanschauung sich gebildet hätten? Klänge das nicht noch viel plausibler? Aber was würde uns das lehren? Daß der eine auf die philosophische Formel gebracht, was die anderen im dichterischen Gleichnis ausgedrückt hätten? — Kurz und bündig: die Methode des Verf. halte ich für verfehlt.

Damit soll nicht bestritten werden, daß den Verf. im allgemeinen ein gesundes literarisches Urteil leitet, sobald er die dornigen Verbindungswege zwischen Philosophie und Poesie verläßt, und daß das Buch vielfach anregt, eben indem es so oft zum Widerspruch reizt.

Berlin. Theodor Poppe.

Psychologie der Musik. Gedanken und Erörterungen von Mario Pilo. Deutsche Ausgabe von Chr. D. Pflaum. Leipzig, G. Wigand. 1906. VII u. 222 S.

Der Untertitel des Buches läßt die Schwierigkeiten erraten, die sich einer sachlichen Wiedergabe des Inhalts entgegenstellen. Viele Probleme der Musikpsychologie, der musikalischen und allgemeinen Ästhetik werden gestreift, wenige vertieft, keine systematisch behandelt. Der Bericht muß sich, um nicht selbst zu einem neuen Buche auszuwachsen, darauf beschränken, einige markante Punkte herauszugreifen. — Für P. ist »Musik jedwedes Getön, das ein akustisches Vergnügen zu gewähren vermag«. Das Rauschen des Baches, das Schnauben der Lokomotive, Worte einer unverstandenen Sprache, durch ein klangvolles Organ hervorgebracht, sind Musik. Diese sehr weite Definition hat vom Standpunkt des Genießenden aus vielleicht einiges für sich. Nur darf man den Begriff »akustisches Vergnügen« nicht allzueng fassen und darunter nur die primären, sinnlichen Lustgefühle verstehen; man muß vielmehr alle lustvollen Empfindungen (auch anderer Sinnesgebiete), Vorstellungen, höheren (z. B. intellektuellen) Gefühle, Affekte u. s. f. mit einbeziehen, sofern sie nur durch akustische Reize ausgelöst sind. — Verf. P. gelangt zu seiner Definition durch Betrachtungen über die Musik der Tiere, der Naturvölker und der Kinder. Gerade für diese Gebiete haben uns neuere Forschungen gelehrt, wie gewissenhaft man bei der Beobachtung und wie vorsichtig man bei der Interpretation der Tatsachen sein muß, um nicht grobe Irrtümer zu begehen. Der Mangel an Kritik, mit dem Verf. hier Anekdoten und Ammenmärchen kompiliert, wirkt entmutigend: Spinnen, die von geheimnisvollen Klavierakkorden angezogen werden; Wilde, die fast ganz ohne Sprache auskommen u. s. w.![1])

---

[1]) Auch die Anmerkungen des Herausgebers sind mit großer Vorsicht aufzunehmen. So haben z. B. die Versuche am »klugen Hans« nicht »die hohe musi-

In dem ersten Hauptabschnitt des Buches (»Die Musik und die Sinne«) erörtert Verf. die Frage, ob die Musik eine rein sinnliche (»dekorative, ornamentale«) Kunst sei. Die Frage wird bejaht für jene Musik, die lustvolle Gehörsempfindungen erregt, ohne akustische oder andere Vorstellungen zu erwecken. Musik, die »die wirklichen Klänge der Welt nachbildet«, also akustische Vorstellungen erweckt, ist »darstellend«. Einen breiten Raum nimmt die Behandlung der Einwirkungen akustischer und musikalischer Reize auf andere Organe als den Gehörssinn ein. Hier werden physiologische und psychologische, direkte und indirekte Wirkungen bunt durcheinandergeworfen: die (offenbar taktilen) Reizungen innerer Organe durch tiefe Töne von großer Intensität mit der Einwirkung von Musik auf das Nervensystem, die Atmung und die vegetativen Funktionen; der Einfluß verschiedener Tonqualitäten auf die Arbeitskurve mit den durch den Rhythmus angeregten Bewegungsimpulsen u. s. w. Nach sehr weitschweifigen und kritiklosen Ausführungen über Synästhesien kommt Verf. endlich zu dem Schluß, daß die — in diesem Falle »beschreibende« — Musik indirekt auch nichtakustische Vorstellungen anzuregen vermag. Doch eignet sich die Musik für die Darstellung der Wirklichkeit (selbst der akustischen) weniger als die Raumkünste für die Darstellung der (optischen) Wirklichkeit. Dies ist also nicht ihre spezifische Aufgabe. —

Der nächste Abschnitt, »Die Musik und das Gefühl«, behandelt hauptsächlich die Möglichkeit, durch Musik außermusikalische Gefühle zu erregen. Wie jede Kunst ist auch die Musik im stande, Vorstellungen und die mit diesen gewohnheitsmäßig assozierten Gemütsbewegungen zu erwecken. Den »Inhalt« der Musik bilden Töne, die die gefühlsbetonten außermusikalischen Gehörsempfindungen stilisiert nachbilden. Die emotive Musik — eine Gattung neben der sinnlichen, die dieser in der Entwickelung nachfolgt — hat einen gemeinsamen Ursprung mit der Sprache: die Interjektion.

P. gibt zwar zu, daß die musikalische Erregung eine Erregung sui generis sei; er betont, daß die Tonkunst Gefühle nur indirekt und unvollkommen darstellen kann, außer »in dem Falle, daß sie wirklich nichts weiter bedeuten will, als eben die ihr allein eigentümliche akustische Emotion, die dann allerdings ihrer Natur nach mit dem realen Leben nur höchst schwache Beziehungen hat«. Von dieser eigentümlichen akustischen Emotion, den spezifisch musikalischen Gefühlen ist in dem ganzen Abschnitt so gut wie gar nicht die Rede; ebensowenig von den Intellektualgefühlen, die beim Musikgenießen sicherlich eine bedeutende Rolle spielen. P. untersucht zwar das Ethos von Rhythmus, Tonart, Tonhöhe und Klangfarbe, hat dabei aber immer Außermusikalisches im Auge. Von den humoristischen Details nur zwei Beispiele: »Moll war auch das langsame Gift, mit dem die romantischen Fräulein des vorigen Jahrhunderts sich die Seele vergifteten, als sie sie nur mit Chopin nährten« (S. 98). — »... es gibt Leute, die die Noten anders, ja gegensätzlich wahrnehmen, als die übrigen Menschen, infolge einer tonalen Parakusie, die genau analog ist der Dischromatopsie in der Optik und im besonderen dem typischen Tatbestand des Daltonismus« (S. 99). — Ergebnis: die Musik ist nicht die für den Gefühlsausdruck allein oder nur vorzugsweise befähigte Kunst.

Der dritte Teil, »Die Musik und das Denken« und ebenso der Anhang »Die musikalische Poesie und Prosa« beschäftigt sich vorwiegend mit dem Verhältnis von Musik und Sprache. Musik ist eine Sprache, »d. h. ein natürliches Ausdrucksmittel,

---

kalische Empfänglichkeit des Pferdes und ihre Basierung auf sehr differenzierte Gehörsempfindungen«, sondern gerade das Gegenteil bewiesen: vollständigen Mangel musikalischer und äußerst geringe akustische Reaktionsfähigkeit überhaupt.

aber eine primitive, konfuse, unbestimmte Sprache«. Dem sprachlichen Denken entspricht das musikalische Denken, doch sind beide verschieden und voneinander unabhängig, die musikalischen Gedanken sind Gedanken sui generis; Musik »begreift derjenige, der, während er hört, denkt — irgend etwas denkt, wofern er nur in jenem Augenblicke sich bewußt ist, daß das, was er denkt, der Inhalt selbst von dem sei, was er hört«. Trotz ihrer gegenseitigen Unabhängigkeit haben Musik und Sprache doch eine intime, auf gemeinsame Elemente (Tonfall, Klangfarbe, Rhythmus, Tempo) gegründete Verwandtschaft. Auch hier sucht P. nach außermusikalischen Bedeutungen; so bedeuten z. B. (in der Musik, wie im Sprechen) »die aufsteigende große und kleine Quinte — Bitte und Sehnsucht; die Sexte — Liebe und Demut; die Septime — Schmerz und Angst« [1]). — Es erübrigt sich, auf die weiteren, großenteils auf vagen Analogien (z. B. »musikalische Logik«) fußenden Erörterungen dieses Abschnittes einzugehen. Ergebnis: Der Ausdruck von (außermusikalischen) Gedanken ist nicht die normale Aufgabe der Musik. — Zweifellos.

Die eigentliche (nicht einzige) Aufgabe der Musik wird im vierten Teil dahin bestimmt: Stimme des Ideals zu sein; die Gemüter in Verzückung zu bringen; das zu verkünden, was die Sprache auf keine Weise sagen kann. Den musikalischen Ausdruck des Ideals vernimmt P. in der Natur — (»... die Frösche, die die Zeit und das angstvolle Schweigen mit Nänien skandieren ...«) —, den Glocken, der Orgel; »der intensive und direkte Ausdruck eines schon an sich sehr starken seelischen Geschehens« regt — »namentlich in den prädisponierten anderen Seelen — analoge oder identische Vorgänge« an. So gelangt das Werk zum »krönenden Finale« —: »daß keine Kunst in dem Maße wie die Musik die hohe und höchste Kraft besitzt, das Ideal zu kennzeichnen oder vielmehr es unmittelbar erleben zu lassen, es gewissermaßen zu realisieren in einem geheimnisvollen Schauer unseres ganzen Wesens«.

Also ist das Resumé eigentlich ein Glaubensbekenntnis, das eines Beweises weder fähig noch bedürftig ist und auch keinen neuen oder originellen Standpunkt bedeutet. Die Mystiker aller Zeiten und Völker haben sich der Musik als eines der vornehmsten Mittel zur Erzeugung der ihnen wesentlichen Grundstimmung bedient und die Verwandtschaft dieser mit der Stimmung des künstlerisch Genießenden haben gar manche bemerkt und hervorgehoben. Was P. eigentlich unter »Ideal« versteht, ist Ref., trotz besonderer Bemühung, nicht deutlich geworden. Die Sprache des ganzen Buches, insbesondere aber des letzten Teiles ist sehr — musikalisch (im oben zitierten Sinne des Verf.). Vielleicht ist auch bei der Übersetzung nicht alles klar herausgekommen [2]). Keinesfalls aber entsprach die Übersetzung irgend einem Bedürfnis. Im Gegenteil: Bücher wie das hier (und auch das unten) besprochene sind, falls sie im Publikum eine größere Verbreitung finden, geeignet, ernste Wissenschaften, wie die Psychologie und die Ästhetik, zu diskreditieren und bedeuten für diese oftmals eine schwere ökonomische Schädigung.

Berlin. Erich M. von Hornbostel.

---

[1]) Der Herausgeber vermehrt diese Blütenlese durch Zitate aus einem Werk von Kurt May. Da heißt es u. a.: »melodischer Aufstieg mit folgendem melodischen Abstiege ist der Ausdruck des unbewußten Daseins, des Gattungs- und Individualwillens (Willens- oder Webmotive). Melodischer Abstieg mit folgendem melodischen Aufstiege ist der Ausdruck der Erkenntnis, des Daseinsbewußtseins, also des Lebens im engeren Sinne (Erkenntnis- oder Lebmotive).« — àhá!

[2]) S. 51 heißt es: »die weißen Stimmen bezw. die Tenorstimmen im Gesang«, S. 102: »ebenso nennt Bellaigue mit Recht den Trauermarsch aus der ‚Jüdin' ‚links'«; an beiden Stellen handelt es sich wohl um Übersetzungsfehler.

Hugo Marcus. Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetischer Grundlage nebst Bemerkungen über die großen Figuren in der Musikgeschichte. 132 S. Berlin, Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, 1906.

In jedem künstlerischen Eindruck sind direkte und assoziative Faktoren wirksam. In der Musik überwiegen die ersteren. Denn (musikalische) Töne kommen außerhalb der Kunst fast nie vor. An Geräusche aber und mittelbar an die Geräuschquellen können musikalische Äußerungen nur in vager, nicht eindeutiger Weise erinnern. — Dies etwa sind, kurz ausgedrückt, die Gedanken, die M. im ersten Teile seines Buches mit einem scholastischen Aufwand von verzwickter Nomenklatur und oft mißverständlicher Anwendung mancher Termini (»Nachahmung« vor allem) darlegt. Im mehr aphoristisch gehaltenen zweiten Teile finden sich (S. 81 f.) einige nicht unebene Bemerkungen über das Maßvoll-Schöne und das Charakteristische in der Kunst. Im übrigen dürfte es genügen, das Buch durch eine kleine Autologie zu charakterisieren.

Zur Musiktheorie, S. 46: »Die Ordnung der verschiedenen Klangfarben, d. h. Instrumente und ihrer Lage im Raume ist Aufgabe des Generalbasses . . .«

Zur Musikgeschichte, S. 119: »Einige musikgeschichtliche Antithesenfiguren. — Die Grundtonart der antiken Musik ist die Moll, der modernen die Dur . . .« Begründung, S. 132: »Die Sprache, zumal die betonte, bewegt sich aber in einer gewissen Molllage, sie hält keine reinen Abstände. Von der Sprache also wäre es abzuleiten, daß der Anfang der Musik in Moll liegt . . .«

Zur Akustik, S. 25: »Töne entstehen für unser Gehör auf der Basis von Schwingungszahlen; so sind die Tonqualitäten auch formal in dem Sinne, in dem das Zahlenhafte formal genannt wird.« S. 98: die »unbewußten Rechentatsachen des Harmonischen und Disharmonischen.« Zur Psychologie, S. 77: »Freude ist eben nur schnell, Schmerz langsam und schnell gemischt.«

Zur Methodologie, S. 73: »Alle Kunst basiert ja auf der Tatsache, daß gleiche Wirkungen verschiedene Ursachen haben können, während die Wissenschaft auf dem Satze baut: gleiche Ursachen haben gleiche Wirkungen.«

Zur Naturphilosophie, S. 102: »Die Bässe stellen das Typische, Große, Unveränderliche, Unindividuelle dar, Stein- und Gebirgsnatur; die Tenöre spiegeln, bereits bewegter, die vegetative Pflanzenwelt; der Alt gleicht der Fauna . . .«

Zur Nationalökonomie, S. 122: »Die Künste und im besonderen die Musik teilen mit der Landwirtschaft den Besitz unterster und oberster Grenzen, über die hinaus Umfangsveränderungen nach unten und nach oben für beide nicht mehr ‚rationell' sind. In beiden Fällen sind die Grenzen relativ und erweiterungsfähig, und in beiden Fällen entstehen sie wesentlich (für die Landwirtschaft minder ausschließlich als für die Musik) durch einen psychologischen Umstand: die Enge unseres Bewußtseins.« —

Der Stil ist für den »intellektualgefühlsbegleiteten Verstand« »verhältnisentsprechend« mühevoll; die Orthographie zuweilen »willkürlich«.

Berlin. Erich M. von Hornbostel.

---

1. Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann, 1905, 270 S.

2. Adolf Grabowsky, Der Kampf um Böcklin. Berlin, Verlag von Siegfried Cronbach, 1906, 208 S.

1. Diese Besprechung versucht, mit Ausschaltung alles eigentlich Kunstgeschichtlichen über jene ästhetischen Grundanschauungen von Meier-Graefe kritisch zu

unterrichten, die bei seiner Beurteilung Böcklins die letzten treibenden Momente zu sein scheinen.

Das Buch setzt sich aus zwei ungefähr gleich langen Teilen zusammen. Im ersten Teile wird der Standpunkt des Verfassers festgelegt und das Werk Böcklins daraufhin durchgesehen, ob »Böcklin als Maler gelten, ob man ihm den Titel eines Künstlers im Sinne höherer Ästhetik zuerkennen könne«. Der zweite Teil sucht dann vorerst an Hand der überlieferten Aussprüche Böcklins und der Berichte seiner Freunde die Folgerungen des ersten Teiles zu stützen und geht schließlich dazu über, Böcklin eine bestimmte Stellung in der modernen Kunstentwickelung zuzuweisen. — Das Referat wird sich daher vorwiegend mit dem ersten Teile zu beschäftigen haben.

Drei Hauptlehren bilden das Gerippe der Arbeit: die Lehre von den Einheiten; die Lehre von dem Doppelzweige der Malerei im Zeichnerischen und Malerischen; die Ansicht, daß beim Bilde als Kunstwerke der gegenständliche Inhalt gar keine Rolle spiele.

Der Begriff der Einheit wird im dritten Kapitel (S. 28) eingeführt. »Die Einheiten sind bis zum gewissen Grade die Moleküle des Kunstwerks. Nur darf man sich nicht an so einfache Verhältnisse, wie groß und klein, halten, sondern muß sich die unumgänglichen Elemente des Kunstwerks vergegenwärtigen: in der Malerei die Masse und die Linie und alle Abstufungen zwischen beiden; den malerischen Kontrast und alle Elemente des Lichts und der Farbe, die den Kontrast hervorbringen; das ausführende Werkzeug und alle Arten von Deckung, Umhüllung, Schmuck der Bildfläche, die der Hand des Künstlers zu Gebote stehen u. s. w. Alle diese Elemente finden sich in verschiedener Zusammensetzung in den Molekülen der Werke. Sie stellen eine unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten der Einheitsbildung dar. Aus ihnen wählt der Künstler die seine, stellt sie sich zusammen, wie es ihm paßt... Nicht die Laune bestimmt die Wahl, sondern ... schon in der Ausbildung der Einheit äußert sich ein Kausalverhältnis, das einmal mit angeborenen Momenten, dann mit der instinktiven Erkenntnis der besten Eignung rechnet« (S. 56).

Bei dem Bemühen, diese Sätze im Sinne des Verfassers zu lesen und sich zugleich möglichst in die Grundstimmung einzufühlen, aus der heraus sie geschrieben wurden, schien es, als ob jene Einheiten mit dem verwandt wären, was man im allgemeinen den »Stil« eines Künstlers nennt. Und der Versuch, durch das ganze Buch hindurch an Stelle des Wortes »Einheit« das Wort »Stil« zu lesen, gelang durchaus [1]). Die Lehre von den Einheiten scheint dem Referenten also bloß eine neue Fassung, keine psychologische Entdeckung zu sein [2]). Denn man trifft die Vorgänge nicht tiefer als bisher, wenn man die spezielle Kombination von Eigenheiten, auf Grund deren man jedes Individuum in Leben oder Kunst erkennt, mit einem neuen Worte bezeichnet, das die Molekularhypothese vergleichsweise auf die Ergebnisse psychischer Vorgänge oder gar auf diese Vorgänge selbst überträgt. Und deshalb dürfte es bei dieser ersten Hauptlehre genügen, über den Gang der

[1]) Dabei fand sich sogar ein Satz, in dem die beiden Bezeichnungen in Parallelstellung und in gleicher Bedeutung gebraucht werden: »Durch eine Entwickelung der Einheit, die vom Träger des Individuellen zum Träger des Allgemeinen wird, durch eine Wandlung des Stils des Einzelnen zu dem der Gesamtheit« (S. 177).

[2]) Hierbei wurde die Bemerkung, »daß auch alle gerechte Beurteilung des Menschen überhaupt« auf die Lehre von den Einheiten zurückgehe, daß diese daher »auch die Grundlage der Moral bilde« (S. 58), wegen ihrer vereinzelten Stellung, die ihren Sinn nicht ganz klar werden ließ, vernachlässigt.

Untersuchung ohne weitere Polemik kurz zu referieren. — Nachdem im dritten Kapitel die »Einheit« in mannigfacher Umschreibung als die kleinste bleibende Gruppe von Tatsachen ungefähr klar gemacht worden ist, in der die persönliche Art eines Künstlers gegeben scheint, wird im sechsten Kapitel die Erweiterung des Begriffes — ganz entsprechend der Erweiterung eines Stilbegriffes — versucht. Es wird gesagt, daß jeder holländische Maler für sich seine Einheit habe, auf Grund deren man ihn eben vom anderen unterscheide; daß dann aber weiterhin »die ganzen Holländer zusammen eine nuancenreiche nationale Einheit ergeben«. »Nimmt man nun wiederum größeren Abstand, so erweitert sich das Gesichtsfeld um viele Länder« (S. 59). Man sieht, wie auf den gewöhnlichen Wegen vom Individualbegriff zum Art- und Gattungsbegriff vorgeschritten wird, vom Stil des Individuums zum Stil eines Volkes und einer Völkergruppe. Die nächste Erweiterung, in zeitlicher Hinsicht in die Vergangenheit, schließt sich an. Hier aber weicht M.-Gr. vom allbekannten Wege ab. Er sieht sich nicht auf den Begriff des Bleibenden im Stil einer Rasse geleitet, sondern auf zwei letzte große »Stileinheiten«, die in fast unüberbrückbarem Gegensatz einander gegenübergestellt werden: auf die »malerische« und auf die »zeichnerische« Einheit.

Damit sind wir bei der zweiten Hauptlehre angelangt. M.-Gr. behauptet, daß die Werke der Malerei bis etwa zu Bellini durchaus einen zeichnerischen Stil, von Bellini ab einen malerischen Stil zeigen. So scheide sich die »spezifisch zeichnerische Einheit« der Freske, des Mosaiks und der Glasmalerei von der »spezifisch malerischen Einheit«, die seit Bellini den Tafelbildern eigne.

Die Begriffe »malerisch« und »zeichnerisch« spielen in der angewandten Ästhetik der letzten Jahre eine nach Ansicht des Referenten unheilvolle Rolle. Ihr Hauptnachteil liegt in ihrem Doppelsinn: sie können sowohl auf das Subjekt wie auf das Objekt des ästhetischen Aktes bezogen werden. Im Subjekt sollen sie eine bestimmte Seelenverfassung bezeichnen, am Objekt deuten sie auf die Art der Ausführung mit Farben oder mit Linien. So kommt es, daß ein Bild linear und doch malerisch sein kann, wie etwa japanische Zeichnungen; und daß es farbig und doch zeichnerisch sein kann, wie alle schönfarbigen Bilder aller Zeiten, die mit geschlossenen, fest umgrenzten Farbenflächen arbeiten. Die Doppelbedeutungen laufen dabei im Gebrauche fortwährend ineinander. Und da außerdem die Zwiespältigkeit bei »malerisch« noch viel stärker fühlbar ist als bei »zeichnerisch«, kommt in das Durcheinander der Möglichkeiten auch noch eine Schiefheit, die es dann vollends unmöglich macht, einen Autor bei einer von den verschiedenen Wortbedeutungen festzuhalten.

Ein Weg der Einigung wäre gegeben, wenn man versuchte, auf die psychologischen Voraussetzungen eines »zeichnerischen« oder »malerischen« Stiles zurückzugehen.

Alles was vor Augen erscheint kann nur unter einer bestimmten Form erscheinen. Diese Form kann für uns entweder durch ihre Grenzen oder durch das was innerhalb der Grenzen liegt gegeben sein. Beim Bilde kann ich mich demgemäß zur Fixierung des Objektes ganz nach Belieben des Konturs oder der Innenform bedienen. Dies sind die vorauszusetzenden Möglichkeiten einer Bildfixierung überhaupt. Und ob mit Kontur oder durch Innenform gebildet, macht vorerst gar nichts über die Seelenform aus, auf Grund deren das Werk geschaffen wurde.

Die Zweiteilung tritt von einer anderen Seite aus ein. Wir haben die Fähigkeit, gesehene Dinge in der Erinnerung zu behalten. Da nun bei jedem Ding das für seine Sonderung Wichtigste seine Begrenzungen gegen den Raum und gegen die anderen Dinge sind, so haben unsere begrifflichen Vorstellungen von Dingen

der Außenwelt meist geschlossen-linearen Charakter. Zumindest bei der großen Mehrzahl der Menschen, gegen die jene kleine Gruppe extremer Farbenseher verschwindet, bei denen selbst die gedanklichen Operationen mit Hilfe von farbig getönten Vorstellungsbildern sich vollziehen mögen. Im Anschauen eines Gegenstandes aber kann ich meine Aufmerksamkeit wie auf den Kontur so auch auf die Innenform richten und mein Interesse dann auf das Eigenleben sei es der Linien, sei es der Flächen oder farbigen Flecken konzentrieren.

Diese zwei Vorgänge geben die beiden Grenzfälle, zwischen denen sich eine bildliche Darstellung bewegen kann. Das geistige Leben der Menschen spielt sich zum größten Teile mit Hilfe von Begriffsbildern ab, die ein Objekt nur in seinen wesentlichen Formen festhalten. Hat nun der primitive Mensch einen Gegenstand zu bilden, so wird er sich, selbst wenn er es vor sich hätte, nicht direkt an das Modell halten, sondern das Vorstellungsbild des Gegenstandes abzeichnen, das er, gleichsam ins Leere schauend, in ungefähren Formen vor sich schweben sieht. Und ebenso wird sich auch der höher kultivierte Mensch verhalten, wenn er beim Schaffen des Werkes irgendwie von einer gedanklichen Konzeption ausgeht. Ist es im ersten Falle mehr ein bloßes Fehlen des Interesses an der Darstellung der unveränderten Anschauungsformen, das die täglich gebrauchten Vorstellungsbilder als das Gewohnte und Näherliegende auch bei der selteneren bildnerischen Tätigkeit heranholt, so ist es im zweiten Falle bereits ein direktes Interesse an der überindividuellen, begrifflichen Allgemeinform und damit ein bewußtes Vorziehen des Vorstellungsbildes vor dem Anschauungsbilde. Eine Nachprüfung ergibt nun ohne weiteres, daß derartige Vorstellungsbilder der »zeichnerischen« Manier außerordentlich entgegenkommen: man kann sie am besten fassen, indem man sie linear umreißt und bei farbiger Darstellung die Innenformen in zusammenhängender Fläche mit einheitlichen, möglichst gleichgetönten Farben belegt.

Nun versagen die Vorstellungsbilder aber wegen ihrer Beschränkung auf die Hauptformen immer an untergeordneten Partien des Gegenstandes. Gelangt man in der Nachbildung zu diesen Stellen, so wird man leicht darauf gebracht, für diese Lücken auf das Naturobjekt selbst zurückzugehen [1]). Hat dann derartig das bewußte naturgetreue Abbilden eines Teiles des Gegenstandes einmal eingesetzt, so kann der Weg stetig vom Vorstellungsbilde ab zu der Anschauung im eigentlichen Sinne führen; das spontane Interesse an der vielfachen Veränderlichkeit der Formen erwacht. Es kann immer mehr erstarken und schließlich im Streben dominieren, den momentanen Eindruck, die vergängliche Lebendigkeit der augenblicklichen Anschauung festzuhalten. Daß aber diese Tendenz nun ohne weiteres das Intermittieren des Konturs, der Innenformen, des Farbenauftragens mit sich bringt, hat seinen Grund, wie es scheint, darin, daß wir alle Kontinuität im Übergange von Formen oder Farben, und alles in sich geschlossen Lineare als ein Beruhigtes und Dauerndes empfinden. So gibt man seiner seelischen Verfassung gemäß dem Werke jenes Unberuhigte, Diskontinuierliche der Farben, der Formen, der Linien, das man mit dem Worte »malerisch« bezeichnet hat. —

---

[1]) Auf diese Undeutlichkeit des Vorstellungsbildes ist die Tatsache zurückzuführen, daß, phylogenetisch wie ontogenetisch, das Modellstudium immer an untergeordneten Teilen des Gegenstandes einsetzt. Von den Extremitäten und von Einzelteilen wie Knie und Schienbein aus wird die naturgetreue Darstellung des Körpers angebahnt. Zahlreiche Beispiele für diesen Vorgang sind in der archaischgriechischen, ägyptischen und mesopotamischen Skulptur sowie unter den Bildwerken von Natur- und Halbkulturvölkern zu finden.

Man wird M.-Gr. nun unbedingt widersprechen müssen, wenn er einerseits behauptet, daß es vor Bellini keinen »malerischen« Stil gegeben habe, anderseits glaubhaft zu machen sucht, daß »es unmöglich scheint, auf einem anderen Wege Malerei zu erzeugen, als dem des Entwickelungsstranges seit fünfhundert Jahren« (S. 168) [1]. Was die erste These betrifft, so wird sie rein historisch etwa von dem großen Bezirk jener spätantiken Malerei widerlegt, die Wickhoff in seiner Publikation der Wiener Genesis mit Umgehung des vieldeutigen Begriffes des Malerischen als illusionistisch bezeichnet hat, sei es daß diese Malerei römisch ist, wie Wickhoff will, oder im griechischen Orient ursprünglich heimisch war, wie Strzygowski behauptet. Wenn sich dieser Illusionismus in den Folgezeiten ändert und die Malerei feste Umrisse aufsucht, so hat das, wie ebenfalls schon Wickhoff ausführt, seinen Grund darin, daß man im Laufe der Entwickelung im Frühchristentume immer mehr dazu kam, das Gegenständliche im Bilde zur Hauptsache zu machen. Die Darstellung nähert sich um so mehr dem geschlosseneren und festeren Kontur der Vorstellungsbilder, je mehr sie bloß als Mitteilung eines Sachinhaltes angesehen wird.

Aber auch die zweite Behauptung von M.-Gr. ist unhaltbar. Historisch vorerst wird sie widerlegt durch alle die Maler, die in den letzten fünf Jahrhunderten mit der Linie oder mit fest umrissenen schönfarbigen Bildern gewirkt haben. Und in ihrer Voraussage für die Zukunft ist sie vom Standpunkte nüchterner psychologischer Betrachtung ebensowenig gerechtfertigt. Man muß von hier aus behaupten, daß in all den Fällen, wo aus irgend einem Grunde die Konzeption des Bildes mehr vorstellungsmäßige als anschauungsmäßige Elemente enthält, wo demgemäß der Künstler die Dauerform des dem Begriffbilde ähnlichen gegenüber der Momentanform der anschaulichen Gegebenheit zu betonen sucht, er in der Zukunft wie in der Vergangenheit den geschlossenen »zeichnerischen« Kontur anstreben werde.

Und die Fälle, wo die momentane »Impression« eines Objektes mit ihren illusionsmäßig unscharfen Formen und unbetonten Grenzen dem Künstler psychologisch nichts oder nicht alles geben kann, sind gar nicht so selten. Eine Kunst etwa wie die erwähnte frühmittelalterliche, der das Erzählen des Sachinhaltes die Hauptsache ist, oder ein stark vorstellungsmäßiges Phantasieschaffen, wie in einem sehr großen Teile der altägyptischen Kunst, wird sich keine große Mühe mit der Körper- und Raumgestaltung nach der Seite des Irrationalen hin geben; eine weitere, die harmonische Maßverhältnisse sucht, muß die Grenzen der Dinge betonen, um Proportionen überhaupt nachfühlen zu können; eine vierte, die sich in dekorativem Bemühen etwa der höheren Einheit einer flachen Wand unterordnet, wird aus Anpassung oft das Ebene suchen und zweidimensional und damit geschlossen linear werden; oder endlich, und das ist ein Hauptfall, wird jede Bildkonzeption, die von einem Gedanklichen ausgeht, lieber eine Technik wählen, die sich mehr der linearen Art unserer Vorstellungen als der impressionistischen unserer Anschauungen nähert und wird daher gerne mit geschlossenem Umriß und mit ruhig und klar gegeneinander abgesetzten Farbflächen arbeiten. —

Mit diesem letzten Falle aber kommen wir, in der wirklich schönen Konsequenz, die das Buch von M.-Gr. auszeichnet, auf die dritte Hauptfrage: auf das Verhältnis des Sachinhaltes eines Bildes zu seinem Kunstwerte.

»Wem fällt es ein, zwischen den göttlichen Frauenporträts des Rubens und seinen jüngsten Gerichten zu unterscheiden. Die Leute, die ein Bild auf das Gegenständliche hin untersuchen, sind wirklich nicht besser als die üblen Quartaner, die

[1]) Vgl. dazu auch S. 69: »Alle großen Künstler der neueren Malerei bilden denn auch ausschließlich Glieder der neueren Entwickelung.«

in der Religionsstunde im Alten Testament nach obscönen Dingen suchen. Wer in dem »Höllensturz« eine Historie sieht, nicht das geniale Zucken einer Hand, aus der mit jeder Bewegung Menschenleiber hervorwachsen, stark wie das Blut ihres Schöpfers, dem geht das Höchste in der Kunst verloren. Sein, Leben ist Alles in der Kunst wie in der Natur. Nicht der Ort, wo es entsteht ist wichtig, nicht der Mensch, das Tier, das Ding des Bildes gibt auch nur die leiseste Andeutung von dem Wesen des Werkes. Von allen Katalogbezeichnungen, Historie, Porträt, Religiöse Malerei u. s. w. ist nur eine einzige nicht ganz unvernünftig: das Stilleben. Erst wenn es gelingt, jedes Bild, auch die tiefsinnigste Historie, als Stilleben zu betrachten, gelangt man in die Gefilde, die Seeligkeiten bergen.«

Diese Sätze, die den Standpunkt des Verfassers klar festlegen, stehen nicht in seinem Buche über Böcklin, das überhaupt vielfach und gerade an entscheidenden Stellen einen verwischten, unscharfen Eindruck macht. (Die Ursache hierfür liegt wohl in der reichlichen und raschen Produktion von M.-Gr.; wer viel und rasch schreibt, kann zum ersten wegen mangelhafter Anpassung des Wortausdruckes an den Gedanken nicht klar schreiben, und dann bei dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Kultur auch nicht allzuviel Wesentliches sagen.) Jene Sätze stehen in seiner großen, tüchtigeren und geklärteren »Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst«[1]). Sie sind ein weitverbreitetes Glaubensbekenntnis der modernen Zeit: bloß das Wie gelte in der bildenden Kunst, nicht das Was. Es scheint daher angezeigt, diese Behauptung einmal kurz auf ihre psychologische Berechtigung hin zu prüfen. —

Die Dinge und Vorgänge der Außenwelt können neben der Vermittlung ihres sachlichen Inhaltes noch bestimmte begleitende Gefühle in uns erregen. Beides, Ding-Vorgänge sowie unabhängig davon die einmal lebendig gewesenen Gefühle, können wir dann in der Erinnerung aufbewahren. Und mögen im weiteren Verlaufe auch Beziehungen zwischen den Objekten und den Gefühlen zu stande kommen, die von der größten Kompliziertheit sind, so bleibt doch die Doppelheit des Grunderlebnisses bestehen: ursprünglich das Erleben des Objektes, an das sich ein Gefühl heftet; dann das Eigenleben irgend eines vom Objekte gänzlich unabhängigen Gefühles (»Freude«), das selbständig in der Erinnerung aufbewahrt werden kann.

Nun finden sich für nüchterne Untersuchung begreiflicherweise beide Gruppen im gesamten Kunstschaffen vertreten. Die reine »bildende« Kunst geht von den Wünschen der ersten Gruppe aus: sie sucht uns vorerst die Möglichkeit zu verschaffen, unabhängig von den Zufällen der Außenwelt an einer Nachbildung des Objektes ein erlebtes Lustgefühl immer wieder von neuem zu erleben. Das Schema wäre bei nüchternster Betrachtung etwa an einem einfachen Beispiele: wenn ein schöner Jüngling in der Palästra mein Auge erfreut hat, lasse ich mir ein Bild von ihm machen, um mich wiederholt an ihm erfreuen zu können. Der Umkreis der Kunstwerke, in denen derart der Inhalt die Hauptrolle spielt, ist ein ganz gewaltiger.

Die zweite Gruppe aller Kunstobjekte dankt ihre Existenz den selbständig gewordenen Gefühlen. Auch bei diesen erstrebt der Mensch ein objektives Festlegen, um sie gleichsam aufzubewahren und eine gewisse Unabhängigkeit von den äußeren Zufällen zu erreichen. Dabei geht sein Bemühen dahin, eine Art der Fixierung zu finden, die für den Nebenmenschen in ihrer Bedeutung verständlich ist. Da nun die Gefühle keinen Gegenstandsinhalt besitzen, bleibt nur das Mittel übrig, sich Zeichen für sie zu erfinden.

[1]) S. 501. Parallelstellen in unserem Buche finden sich in großer Zahl, z. B. S. 17, 22, 31, 34, 35, 36, 37, 56, 98, 99, 101, 222, 227, 229.

Ein Doppeltes gibt hier den Ausschlag. Vorerst gewisse allen Menschen gemeinsame Grunderlebnisse, die eine Verständigung durch Gefühlszeichen überhaupt erst ermöglichen. Und dann die Tatsache, daß nur dort eine gegenstandslose Gefühlskunst auf Grund von Symbolen möglich ist, wo wir die Fähigkeit der willkürlichen Veränderung unserer Äußerungen besitzen.

Als ein Beispiel für jene Grunderlebnisse, auf die sich letzten Endes die Möglichkeit aufbaut, sich überhaupt in Gefühlsymbolen verständigen zu können, sei jenes bekannte und wohl wichtigste von allen angeführt: die Verschiedenheit der Spannungszustände unserer Muskeln bei verschiedenen Gemütszuständen. Bei Freude- und Lustgefühlen, ursprünglich wohl bei Gelegenheiten, wo sich der Organismus gefördert sah, spannen und strecken sich im allgemeinen die Muskeln in starkem Aktivitätsgefühl; bei traurigen, unlustigen Erlebnissen pflegen sie zu erschlaffen, sich zu lösen. So sehen wir alle uns begegnenden Formen, die gespannt sind, als Lebensymbole, gelöste Formen als Trauersymbole an.

Zu einer gegenstandslosen Symbolkunst kann es aber weiterhin nur dort kommen, wo wir die Fähigkeit haben, durch eine Äußerung auf unsere Sinnesorgane einzuwirken, die willkürlich und nach irgend einer Grundrelation unseren Gefühlen entsprechend veränderlich ist. Das ist aber nur beim Auge und beim Ohr der Fall. Wir können wohl beliebige Linien ziehen und Farben und Formen bilden, die als sichtbare Symbole dienen, und wir können Töne und Tonfolgen mit unseren Stimmbändern oder durch Instrumente hervorbringen, die von dem Ohre aufgenommen werden können. Bei den übrigen Sinnen aber, bei Getast, Geruch, Geschmack fehlt uns die Möglichkeit, durch willkürlich fixierbare und mit unseren Gefühlen innerlich verknüpfbare Zeichen das betreffende Aufnahmeorgan zu erregen. Und so sind Symbole für diese Sinne nicht denkbar.

Daher können auch koordinierende Systeme der Künste nie restlos dem Tatbestande angepaßt werden. Jedem von den Sinnesorganen ist eine Gruppe von Objekten zugeordnet, durch die es primär ästhetisch erregt werden kann; das Subjekt verhält sich dabei untätig, der bloße Eindruck ruft die Reaktion hervor. Eine empirische Ästhetik wird nun unmittelbar an diese »wirklich« vorhandenen Dinge je eine weitere große Gruppe von Objekten anschließen, die, obwohl sie Kunstwerke sind, dennoch den Naturobjekten in der Absicht wie im Erfolge ihres Wirkens völlig gleichgestellt werden müssen. Sie streben teils den Ersatz der Naturobjekte an, teils sind sie bloß deren Wiederholung, und ihr Zweck ist, in gleicher Weise wie das »Naturschöne« den Genießer zu erschüttern. — Bei zwei Sinnesorganen aber, bei Auge und Ohr, wird diese Gruppe der unmittelbar anreizenden Objekte durch eine subjektive, gegenstandslose, aber inhaltvolle Gruppe von Symbolen ergänzt, in denen Gefühle fixiert erscheinen. In ständiger und stetiger Zunahme führen — über mannigfache Zwischenstufen und auf Kosten des Sachinhaltes der Werke — diese symbolischen Elemente dann die bildende Kunst in das reine Ornament und in die Architektur, die redende und singende Kunst und die akustisch schildernde Musik in die reine Melodie und in die Musik als reinen Gefühlsausdruck über. Dabei wird das vorerst völlig Fremde und Unverständliche der Symbolzeichen auf dem Wege der Einfühlung überwunden, die nur für diese Gruppe Sinn und Geltung haben kann und von der Erscheinung des Mitfühlens beim Erleben irgend eines sachlichen Geschehnisses prinzipiell zu trennen ist. Ich sehe oder höre mich so lange in das Symbol hinein, wiederhole es innerlich als ein eben erst Werdendes, bis es auf Grund meiner Organisation und meiner Erfahrungen, die denen des Erfinders ähnlich sein müssen, durch rückläufige Assoziation jenes Gefühl in mir erregt hat, aus dem heraus es erfunden worden ist. —

Von hier aus betrachtet, vermag man nun dem »Wie« eines Kunstwerkes einen bestimmten und faßbaren Sinn zu geben. Die Formen eines Naturobjektes brauchen im Kunstwerke nicht streng bewahrt zu bleiben, sondern können innerhalb weiter Grenzen in mannigfachster Weise Veränderungen erfahren. Diese Veränderungen sind nun zum größten Teile derart, daß die Formen und Farben der Gegenstände nicht nur als Zeichen für deren objektive Beschaffenheit fixiert werden, sondern gleichzeitig irgendwie zu Gefühlszeichen umgebildet erscheinen. Die Umrißlinien wie die Innenlinien, vom Körperkontur bis zur Haarzeichnung und Faltenbildung, die Flächenwölbungen, die Farben von den allgemeinsten Verhältnissen bis zur Struktur eines Pinselstriches, die Licht- und Schattenkomplexe werden hier nicht in möglichst naturentsprechender Weise angebracht, sondern sie werden zu Gefühlssymbolen hin verändert. Die Funktion eines derartigen Elementes wird damit zu der doppelten, einmal eine Form in ihrer rein sachlichen Bedeutung klarzumachen, und dann zweitens auch einem Gefühle symbolisch Ausdruck zu geben. Dabei wird die Form ursprünglich Träger jenes Gefühles sein, das dem sachlichen Inhalte der Darstellung entspricht. Bei zunehmendem Subjektivismus aber kann der Sachinhalt ganz gleichgültig werden, und die Formen und Farben des Gegenstandes können immer mehr in reine Ausdruckszeichen des Seeleninhaltes des Künstlers selber übergehen [1].

Es ist nun vom psychologischen Standpunkte aus absolut kein Grund abzusehen, warum man in einem späteren Stadium der Kunstentwickelung, wo die beiden Gruppen der objektiven Gegenständlichkeit und des subjektiven Gefühlslebens stark kompliziert durcheinanderlaufen, dem gegenständlichen Teile plötzlich alle Berechtigung absprechen dürfte. So wie mich tausendfach im Leben Sachliches erschüttern kann, so kann das auch im Kunstwerke der Fall sein.

Betrachten wir speziell die Malerei. In innigem Durchdringen bilden die beiden Seiten, das Objekt und mein darauf reagierendes Gefühl, das Kunstwerk [2]. Als Beispiel: Böcklin konzipiert im Zustande einer traurig sehnsüchtigen, weltenweiten Stimmung etwa den Gedanken eines Meergeschöpfes, das auf einsamer Klippe mit verlorenen Blicken in die Ferne träumt. Er bringt dann dieses Bild auf die Leinwand, um auch anderen sein Erlebnis zu vermitteln. Dabei nun hat er aber bei der Wahl der Linien, Farben und Formen in weitem Umfange freien Spielraum. Er wählt natürlich gerne jene Linienzüge und jene Flächen- und Farbenkombinationen, die seiner mit dem Bildvorwurf einmal verbundenen Stimmung symbolisch Ausdruck

[1]) Wir sind so sehr gewohnt, die Führung der Formen eines Gegenstandes, sein »Wie«, als den wahren Ausdruck auch seines inneren Wesens zu nehmen, daß wir auch in die Natur diese Voraussetzung hineintragen und oft nicht mehr im stande sind, das objektiv Gegebene rein als solches in seinem wirklichen Inhalte zu erfassen. Wir legen nämlich den Naturobjekten häufig Stimmungen, die sie gar nicht haben, deshalb unter, weil ihre Linien und Farben zufällig jenen Linien- und Farbenbildungen ähneln, die unser lebendiger Organismus als Symbole für gewisse Gefühle empfinden gelernt hat. Das einfachste Beispiel dafür ist wohl das der Trauerweide, die wir auf Grund ihrer Linienführung als Elendsbaum empfinden, auch wenn sie voller Kraft und Blüten, in ihrer Art jubelnd vor Leben und Gesundheit, auf menschengedüngtem Friedhof steht.

[2]) Auch wenn zuerst die Grundstimmung da ist und aus ihr erst der Vorwurf für das Bild aufsteigt, muß diese Grundstimmung doch einmal an Hand eines Sacherlebnisses gewonnen worden sein. Die Reihenfolge von Bildvorwurf und Stimmung bewirkt also keinen wesentlichen Unterschied im ästhetischen Problem.

geben; damit aber werden die Formen gleichzeitig Träger des Sachinhaltes und Träger von Gefühlen, und so muß schließlich auch der Beschauer neben dem Eindruck des sachlichen Vorwurfes noch die subjektiven Gefühlsymbole durch Einfühlung in sich aufnehmen.

Es ist begreiflich, daß eine stark subjektive Strömung, die hinter allem nur das schaffende Individuum sucht, sich erst dazu zwingt und später dazu erzieht, das Was ganz außer acht zu lassen, um dem reinen Wie zu leben. Wenn M.-Gr. aber die Probe auf das Exempel machen will, darf er nicht mit Darstellungen kommen, die uns heutigen Menschen inhaltlich so gleichgültig sind, wie gerade ein jüngstes Gericht. Er denke daran, daß etwa die Klingerschen Todesphantasien auf uns heute in gleicher Weise auch inhaltlich ergreifend wirken, wie die Totentänze Holbeins ihr Publikum, die Darstellungen des jüngsten Gerichts seinerzeit die gläubigen Christen erschüttert haben.

So hält vor nüchterner psychologischer Nachprüfung auch dieser dritte Hauptpunkt von M.-Gr. nicht stand. Und so mißlingt damit auch hier der Versuch, aus der Tatsache, daß Böcklin auf den inhaltlichen Vorwurf des Bildes immer den größten Wert gelegt hat, seine künstlerische Minderwertigkeit nachzuweisen [1]. Nach wie vor werden wir behaupten dürfen, daß wir jenen Künstler für einen der größten ansehen, der neben aller inneren Ehrlichkeit in der Geste des Wie uns auch im Was durch große und tiefe Konzeptionen zu ergreifen versteht: wie Goethes Faust, wie die Eroikasymphonie Beethovens, wie, auch heute noch, die Erschaffung Adams von Michelangelo nicht nur Form sondern auch Inhalt sind. Es ist absolut kein Grund abzusehen, weshalb wir leugnen sollten, daß uns das Leben in tausend Fällen inhaltlich tief ergreift. Und ebensowenig ist ein Grund abzusehen, weshalb wir diesen Erschütterungsstrom von der Kunst abdämmen sollten. Alle Assoziationen, die uns, inhaltlich begründet, vor einem Kunstwerke kommen, ob solche des Intellektes, des Begehrens, der Erinnerung an erlebtes Schöne oder irgendwelche anderer Art, können dem Kunstwerke zu gute geschrieben werden.

Sucht man aber nach der Ursache, die so viele Künstler heute dazu bewegt, die Form als das einzig Ausschlaggebende im Kunstwerke anzusehen und eine Bewertung auch des Gegenständlichen als banausisch zu bezeichnen, so findet man ein Zweifaches. Einmal scheint jenes abweisende Verhalten durch die Tatsache bedingt zu sein, daß sich Inhaltliches leichter heucheln läßt als Formales. Ein Gedanke braucht nicht mein Eigen zu sein und braucht mir auch nicht wahrhaft aus dem Herzen zu kommen: ich kann ihn dennoch im Bilde fixieren. Und so wie man im Leben den Heuchler und Poseur durch — meist unbewußte — Einfühlung an der Geste, am Tonfall, am Blick erkennt, also am Wie, an der Form, in der er seinen Lebensinhalt kleidet, so ist auch im Kunstwerke das Formale der Schlüssel für die Wahrheit in der Seele des Künstlers. Denn wenn es auch denkbar ist, daß ein Mensch oder ein Künstler sich nicht nur einen Inhalt, sondern auch dessen Formen in solcher Vollkommenheit stiehlt, daß seine Werke wirklich dauernd über seine Persönlichkeit zu täuschen vermögen (man vermutet z. B. bei Perugino etwas der Art), so ist dieser Fall doch äußerst selten. Im allgemeinen kann man sich darauf verlassen, durch Einfühlung in die Gefühlsymbole aus der Geste des Wie die Wahrheit über die Echtheit des Was zu erfahren. Und so wurde das Formale wegen seiner ausschlaggebenden Wichtigkeit langsam zum Selbstzweck.

---

[1]) S. 258: »Wir haben auf vielen verschiedenen Wegen, auf allen, die sich rechtschaffener und wissenschaftlicher Betrachtung öffnen, die Unhaltbarkeit des Böcklinschen nachgewiesen.«

Aber noch ein zweiter Grund mehr äußerlicher Art spielt mit. Man hat vielfach die Beobachtung gemacht, daß das Formale eines Kunstwerkes schwerer innerlich zu begreifen ist als das Inhaltliche, da zu seinem Verständnis eine größere Erfahrung und ein reicheres Menschentum erforderlich sind, als zum Erfassen des Gegenständlichen mit seinem unmittelbar einleuchtenden Gefühlswerte. So wurde das Formale zum zweiten Male wichtig und trat auch von hier aus als Berufsgeheimnis und als Legitimation der wahrhaft Verstehenden an die erste Stelle. Doch scheint es bloß richtiger Ausbildung und einiger Übung zu bedürfen, um diese Schwierigkeiten zu überwinden. Nur der bereits gänzlich Verbildete oder der überhaupt Minderwertige wird nicht dazu zu bringen sein, sich über das sachlich Ergreifende hinweg auch in das Formale eines Kunstwerkes einzufühlen, um so das Werk auch in seinen komplizierteren Qualitäten zu erfassen. Deshalb genügt es, die Warnung vor dem Hängenbleiben am Stofflichen auf jene Gelegenheiten und auf jene Kreise zu beschränken, wo noch Unerfahrene in das Kunstverständnis erst einzuführen sind. Der Reife und Verständige aber braucht nicht um einer scheinbar höheren Kultur willen die ursprünglichen Quellen alles Gefühlslebens auszuschalten. Er erkennt im Leben wie im Kunstwerke den verlogenen Erzähler an seiner Geste und darf sich vom echten und tiefen Dichter und Bildererschauer deshalb unbesorgt auch inhaltlich ergreifen lassen.

Es scheint also notwendig, M.-Gr. in allen drei Grundbehauptungen seines Buches über Böcklin zu widersprechen. Daß damit noch nicht erwiesen ist, daß Böcklin ein großer Mensch und ein guter Maler war, ist klar. Bloß die Vorwürfe scheinen widerlegt, die M.-Gr. als Folgerungen aus jenen drei Grundbehauptungen gegen Böcklin richtet. —

Die erste Hälfte des zweiten Teiles des Buches versucht dann, die Minderwertigkeit Böcklins auf Grund seiner Aussprüche über andere Künstler zu erhärten. Natürlich ohne jede psychologische Beweiskraft, da man das Seelenleben eines Künstlers heute schon zur Genüge kennt, um zu wissen, daß sich die größte eigene Begabung mit stärkster Einseitigkeit im Urteil über die Berufsgenossen verbinden kann. Es ist nicht die Aufgabe eines Künstlers, sondern die eines Forschers, fremde Individualitäten möglichst in sich aufzunehmen und das größte Kunstwerk ebenso wie das kleinste Buch vom Standpunkte des Autors aus zu prüfen. Dazu kommt noch, daß Böcklin nicht bloß das seiner eigenen Art Entgegengesetzte negierte und so Rückschlüsse auf diese eigene Art ermöglichte, sondern daß er fast allem die Berechtigung absprach, was er nicht selbst geschaffen hatte. So mag man aus diesen Urteilen vielleicht auf bestimmte Charaktereigenschaften Böcklins schließen, kann aber über sein Künstlertum nichts Zwingendes aus ihnen folgern.

An der Hand alles Vorhergehenden versucht M.-Gr. dann, »die Sphäre so genau wie möglich festzustellen, auf der sich dieser als unkünstlerisch erkannte Wert (Böcklin) befindet« (S. 124). Schon im letzten Kapitel des ersten Teiles wird Böcklin ein bloßer »Illustrator« genannt. Denn seine Bilder seien in sich unbefriedigend, und das »Kombinationsvermögen« ergänze erst die fragmentarische Anregung, die sie geben. — Weiter wird Böcklin nach langer Vorbereitung und unter steter Bezugnahme auf die Schätzung, die er für die pompejanischen Fresken in Neapel hegte, im zweiten bis sechsten Kapitel des zweiten Teiles als »Mosaikist« bezeichnet. Das Rückgrat dieser Behauptung scheint wieder die Überzeugung zu sein, man müsse notwendigerweise mit der »malerischen« Einheit schaffen, wenn man Anspruch auf den Namen eines großen Malers machen wolle. Dann wird weiter im siebenten, achten und neunten Kapitel Böcklin als »Theaterkünstler« festgestellt. Auch hier wieder trägt eine von den oben besprochenen Grundthesen alle Behaup-

tungen: »Die Idee wird nicht zum Stilleben des Bildes, sondern behält ihre volle Aktivität, geeignet, gewisse Vorstellungen auf den Beschauer zu übertragen und ihn zur Weiterdichtung anzuregen« (S. 222).

Schließlich wird in ein paar Sätzen das Fazit des Buches gezogen: »Wir haben nach dem Nachweis, daß Böcklins populäre Art nicht als Malerei anerkannt werden darf, die Gegenprobe gemacht und die wirkliche Sphäre seiner Wirkungen gesucht. Es ergab sich ein Notbehelf, der annähernd bestimmt werden konnte: eine Illustration ohne Buch, ein Mosaik ohne Wand, ein Theater ohne Bühne. Sowohl die Betrachtung, die sich nur an das Geschaffene hält, wie die Analyse der schaffenden Persönlichkeit, bei der wir uns ihrer eigenen Aussprüche und der der Nächststehenden bedienten, führen zum selben Resultat. Hier wie dort totaler Verfall, Verfall der Kunst und des Bewußtseins des Künstlers« (S. 258).

In einem letzten Kapitel »Der Fall Deutschland« wird dann zum Ende manches auf das Beispiel Böcklin exemplifiziert, dem an sich viel Berechtigung innewohnt. M.-Gr. wendet sich hier, wenn auch ohne Nennung des Namens, gegen Thode. Und erst von hier aus gewinnt man wohl die richtige persönliche Stellung zu den jüngsten Schriften von M.-Gr. Was sich als der letzte richtige Sinn aller dieser Kontroversen für den Außenstehenden zu ergeben scheint, ist eine Doppelweisheit, die wie so manche vielumstrittene Wahrheit einen banalen Anklang hat: man darf ein Kunstwerk nicht verwerfen, weil es von der inhaltlichen Seite aus konzipiert ist; man darf es aber auch nicht groß nennen, wenn es ohne besondere schöpferische Begabung des Künstlers vage inhaltliche Beziehungen der menschlichen Psyche zu Religion, landschaftlichem Sentimento, vaterländischen Gefühlen oder dergleichen pflegt. —

Es erübrigt noch die Bemerkung, daß das mutige und sicher innerlich aufrichtige Auftreten von M.-Gr. gegen Böcklin nicht ohne ein gewisses erziehliches Resultat bleiben dürfte. M.-Gr. glaubte, in der Menge derer, die in großen Worten von Böcklin sprechen, allzuviele Unberufene zu sehen; so schien ihm diese Verehrung eines Malers, der starke literarische Assoziationen weckt, eine Gefahr für das deutsche Publikum. Und um diesem Publikum zu helfen, schrieb er sein Buch. Er mag noch so sehr das *Odi profanum vulgus* des Mottos betonen, er mag sich an noch so vielen Stellen verbittert und verbitternd gegen das Publikum wenden: es bleibt ein Buch *in usum populi*. Wenn M.-Gr. sich zügeln könnte, wenn er im stande wäre, das zu häufig saloppe und nachlässig-hochmütige seines Tones zu ändern, wenn er bedächte, daß die bereits Kunstverständigen derartige Bücher nicht brauchen, den erst zu Erziehenden aber das »Wie« seines Wesens nicht angepaßt ist: dann würde er nicht nur weniger Feinde, sondern auch ernstere Erfolge haben. Kein Einziger von uns Kunstschreibern ist so eminent, daß die Kultur nicht auch ohne ihn auskommen würde. Das Plätzchen aber, das sich jeder von uns ausgewählt hat, sei es das des Erziehers oder das des Forschers, behaupte er bei aller Energie mit jener verstehenden Liebe, die sich beim Blicke auf auch nur ein kurzes Jahrhundert, das doch dreien hochmütigen Generationen das Grab gräbt, notwendig von selbst einstellt. —

2. Das Buch Grabowskys ist eine Gegenschrift gegen das eben besprochene von Meier-Graefe.

Gr.'s Bemühen geht vor allem dahin, durch genaue Analysen des rein Farblichen der Bilder nachzuweisen, daß sich Böcklin in den Problemen der Malerei nicht nur so von ungefähr auskannte, sondern daß er aufs tiefste und intimste mit diesen Fragen vertraut war; daß er also ein echter Maler, und einer unserer größten gewesen sei.

Diese Ausführungen teilen nun das Schicksal aller rein beschreibend formalen Analysen: sie müßten von jedem einzelnen Leser Fall für Fall vor jedem einzelnen Werke nacherlebt werden, um einen zwingenden Inhalt zu bekommen. »Der braungrüne Baumschlag auf der rechten, die gelben Blätter der Platanen auf der linken Seite des Bildes stehen zu einem hellen grünbraunen Boden und einem lichten blauen Himmel. Dazu die rötliche Flamme des Altars und die weißen Gestalten der Beter. In der Richtung, in der sie herankommen, läuft auf den Beschauer hin eine leichte Spur in etwas vollerem Braun. Eine Anzahl kleiner gelber Blumen wachsen hie und da auf dem Rasen.« Diese Sätze sind an dieser Stelle (S. 67) offenbar in lobendem Sinne gesagt. Aber nichts eigentlich Wesentliches, nichts Bindendes macht sie dazu; bloß der Tonfall, in dem sie geschrieben sind, verrät ihre positive Bedeutung. Genau die gleichen Sätze mit den gleichen Worten könnten zu ärgstem Tadel auf ein farblich ganz schlecht empfundenes Bild gesagt werden; denn braun, gelb, rötlich und blau können ebensogut häßlich wie schön zueinander stehen. Das gibt allen derartigen Ausführungen, die in den mannigfachsten Formen heute so allgemein üblich sind, etwas stark Vergängliches; man liest sie unwillkürlich mehr als Herzensergießungen denn als Ergebnisse strenger Forschung. Der Historiker sollte sich bei jeder Bildanalyse, aus der er wertende Folgerungen zu ziehen denkt, die Frage stellen, ob denn überhaupt ein für die Mehrzahl gültiges Kriterium der Güte oder Schlechtheit des Kunstwerkes genannt worden ist. Im allgemeinen müßte man dabei auch bei den Farbenanalysen in ähnlicher Weise auf einfachste Grunderlebnisse zurückgehen, wie dies oben für die Aufnahme statischer Liniensymbole an einem bekannten Beispiele ausgeführt wurde. Von hier aus müßte man dann die komplizierteren Farbeneindrücke und Farbensymbole in ihrem allgemeiner gültigen Werte zu fassen versuchen, wobei allerdings der heutige Standpunkt der Farben- und Farbharmonienlehre noch wenig Hilfe leisten könnte. Aber die experimentelle Psychologie hat die Klärung dieser Gebiete ja bereits in Angriff genommen. —

Auf eine der drei oben besprochenen Grundthesen von M.-Gr. geht Grab. genauer ein. Es handelt sich um die Frage »zeichnerisch-malerisch«. Grab. bestreitet nicht, daß Böcklin trotz seiner großen Bedeutung als Maler mehr zu den Künstlern »zeichnerischer« Art zu zählen sei; doch macht er den bei M.-Gr. darauf folgenden falschen Schluß auf die Minderwertigkeit Böcklins nicht mit, sondern versucht, den zeichnerischen Stil als Folgeerscheinung einer anderen Eigenschaft zu fassen. »Wo aber Monumentalität in der Malerei, da ist bis heute der zeichnerische Stil die Regel gewesen. Und es läßt sich sehr gut verfolgen, daß fast immer, je betonter ein Bild sich darstellt, desto mehr das lineare Element in ihm überwiegt« (S. 29).

Diese Behauptung läßt sich aber weder historisch noch psychologisch rechtfertigen. Historisch wird sie von Grab. durch die Aufzählung vieler Monumentalmaler, die zeichnerisch gearbeitet haben, zu stützen versucht; aber dabei werden alle malerisch geschaffenen Monumentalbilder entweder übergangen (man betrachte für Tizian nicht gerade die angeführte Himmlische und irdische Liebe, sondern etwa die Dornenkrönung in München) oder grundlos schlecht gemacht (Tintoretto). Und die Frage nach der psychologischen Begründung der These wird überhaupt nicht aufgeworfen. — Dazu kommt dann gar noch die Umkehrung des Satzes, die nicht nur behauptet, daß alles Monumentale zeichnerisch sei, sondern sogar sagt: »alle die vielen Richtungen des zeichnerischen Stils aber haben den einen gemeinsamen Zug: das Betonte der Darstellung« (S. 31); wobei die Japaner mit eingeschlossen werden.

Es scheint wieder ein Mangel an simpler Beobachtung und an zergliedernder

Psychologie zu sein, der zu dieser Fehlbetrachtung führte. Der »Einfall« wird als Behauptung aufgestellt, durch herausgegriffene historische Beispiele belegt, Widersprechendes wird bei Seite gelassen oder zur Seite geschoben, und die ausschlaggebende Frage nach der psychologischen Begründung wird überhaupt nicht gestellt. Bei nüchterner Nachprüfung ergibt sich dann meist zuerst historisch das Unrichtige, weiterhin psychologisch auch das Grundlose der These, und eine ganze Summe geistiger Energie stellt sich als unnütz verbraucht heraus. Diesem unökonomischen Verhalten wäre meist leicht zu steuern, wenn man, von vornherein mißtrauisch gegen die eigenen Einfälle, sich stets auf die Tatsache besönne, daß das intensive Streben nach Auflösung eines geistigen Widerspruches gar so leicht auf falsche Bahnen führt. Das geplagte Gehirn schiebt einen beliebigen und bloß von ungefähr passenden Gedanken vor, ist von einer Last erleichtert, wenn die quälenden Widersprüche gelöst zu sein scheinen, unterdrückt gewaltsam alles, was von neuem quälend sich etwa gegen die Lösung erheben will: und so wird der Autor der Dupe seiner eigenen Ideen. Eines aber hilft fast immer gegen diese Gefahr (die knappe und moderne Fassung des klassisch-ehrwürdigen Rezeptes ist von Mach): man suche vorerst seine Gedanken in möglichst weitem Umfange den vorhandenen Tatsachen anzupassen, indem man diese rein konstatierend als solche anerkennt: Beobachtung; hierauf versuche man, die vielerlei Beobachtungen untereinander zur Anpassung zu bringen, sie so lange durcheinander zu schütteln, bis sie sich zu einem geruhigten Verbande bequemt haben: und man hat in der Beschreibung dieser Lagerung dann die Theorie eines Sachkomplexes. Irrtümer sind natürlich auch hier nicht ausgeschlossen. Aber es sind das jene gleichsam historisch berechtigten Irrwege, die in der Unvollständigkeit des jeweils gesammelten Induktionsmateriales und in der Unvollkommenheit der jeweilig erreichten Ausbildung der Methode irgend eines Wissensgebietes ihren Grund haben. Hier kann eine spätere Förderung der Probleme Tatsächliches richtigstellen, hat aber nie das Recht zu irgendwelchem Tadel: wer der Methode seiner Zeit genügt hat, der bleibt für immer ein Meister. Grundsätzlich aber sind von diesen historisch bedingten jene primitiven Irrungen zu scheiden, die auf der Unkenntnis des jeweiligen Standpunktes von Methode und Materialerforschung beruhen, und die zu den größten Sünden gegen die Ökonomie des wissenschaftlichen Betriebes gehören.

Für die vorliegende Frage, ob wirklich das Monumentale den zeichnerischen Stil als eine innere Bedingung mit sich bringe, gestaltet sich die Nachprüfung sehr einfach. Man beobachtet, daß wir als monumental empfinden, was an Extensität oder Intensität weit über das hinausgeht, womit wir unseren gewöhnlichen Lebenshaushalt bestreiten; ein Gefühl etwa, das weit größer ist als jene Gefühle, mit denen wir uns in unserem gewöhnlichen Leben im allgemeinen zu begnügen pflegen. Wie sehr man aber auch dieses seelische Erlebnis danach durchsuchen möge, man findet kein Kriterium, das notwendig auf feste Grenzen, auf lineares Abschließen, auf gefaßte Formen führen würde; das Erdrückende, das Monumentale kann ganz formlos, ganz riesenhaft verschwommen, ebenso wie ganz steif und hart gefaßt und in sich geschlossen sein. So bleibt es denn bei der Feststellung, daß es neben mehr untergeordneten Fällen, zu denen dann auch noch Fragen des Materiales und der Technik kommen, ein Überwiegen des vorstellungsmäßigen Charakters in der Konzeption ist, was die Gestaltung eines Kunstwerkes in feste, zeichnerisch geschlossene Formen zwingt. —

Grab. macht dann weiterhin den Versuch, die Begriffe des Dekorativen und des Monumentalen in ein nahes inneres Verhältnis zu bringen. »Dekorativ nun soll nicht dasselbe bedeuten wie Dekoration. Zur Dekoration wird ein Bild im Raum

einmal, wenn es für sich überhaupt keine Bedeutung hat, sondern diese nur als schmückendes Glied des Raumes als solchen gewinnt, dann aber, wenn es im schroffsten Gegensatz dazu nur ein schmückendes Glied des Inhalts der Räumlichkeit ist, wenn es also im Raume untergeht, gleichsam nur eine von vielen Wirkungen im Raume bedeutet (während es im anderen Falle nur ein Teil der Raumwirkung überhaupt ist). In der Mitte zwischen beiden Arten von Bildern steht das dekorative Bild. Es ist weder Schmuck des Raumes, noch schmückt es den Raum, sondern es ist der Schmuck im Raume. Will heißen, es ist die größte Wirkung des Raumes, sein Kulminationspunkt, und es hat daher im Raume zu stehen nicht als tonige, sondern als betonte Masse.« (Als solche verlange es dann zeichnerische Durchbildung; S. 27.)

Für diese letzten Ausführungen und mehreres andere der Art gesteht Referent von vornherein, daß er nicht im stande war, sie restlos in ihrem Inhalte aufzunehmen. Trotz größter Mühe gelingt es ihm bei derartigen Behauptungen nie, jenes »Identitätsgefühl« in sich zu erzwingen, das ihm sonst immer das Zeichen dafür ist, eine Sache richtig, d. h. im Sinne des Autors erfaßt zu haben. So kann er für diesen Fall nur seine schon an anderem Orte ausgeführte Meinung über das, was man im allgemeinen mit dem Worte »dekorativ« bezeichnet, hier wiederholen. Man kann beobachten, daß das Dekorative kein εἶναι ist, sondern ein φαίνεσθαι, kein Sein, sondern ein Wirken. Jede Sache kann dekorativ wirken, sei sie stark oder schwach im Ausdruck, groß oder klein, lebendig oder tot, malerisch oder zeichnerisch; und sie tut es immer dann, wenn sie sich einer räumlich größeren Sache unterordnet. Ein Höhenzug unter dem Himmel, ein Berg in der Landschaft, ein Haus an einem Abhang, ein Baum im Felde, ein Monument auf einem Platze, ein Wandgemälde im Saal, ein Bild im Zimmer, ein Mensch auf der Bühne, ein Schmuckstück an einem Körper: alle können derart im Zusammenhange mit dem Größeren betrachtet werden, daß sich ihre Eigenbedeutung dem weiteren Komplexe unterordnet. Und unter dieser Voraussetzung gelangen sie als oft wichtige Teile des Ganzen, aber immerhin als dessen Teile zu einer Art von dienender Wirksamkeit, für die wir das Wort »dekorativ« gebrauchen. — Daß die Wandgemälde (und die Buchillustrationen) dabei oft zweidimensional und linear, also zeichnerisch werden, ist ein Spezialfall und hat mit ihrer etwa vorhandenen Monumentalität keinen inneren Zusammenhang. Wenn sich nämlich ein Gemälde einer Wand unterordnen soll, so darf es kein störendes Loch in sie schlagen. Das verhindert man entweder durch Ausbildung eines stark betonten Rahmens, der das räumlich tiefe Bild zusammenfaßt und von der geschlossenen Flächenerstreckung der Wand sondert; oder das Bild paßt sich der zweidimensionalen Wand an und wird damit auch zweidimensional, profilmäßig, linear[1]). —

Das Buch Grab. enthält noch zwei Anhänge. Der erste bringt eine sehr interessante, 40 Seiten umfassende systematisch geordnete Zusammenstellung der »Aussprüche Böcklins über Kunst und Künstler«. Es wäre sicherlich ein die Böcklinforschung sehr förderndes Unternehmen, diesen ausgezeichneten Gedanken noch weiter auszubauen und alle bekannten Aussprüche Böcklins systematisch geordnet in einem kleinen Büchelchen zusammenzubringen. Allerdings würden hier vielleicht Fragen des literarischen Eigentums Hindernisse bereiten. Aber auch schon bei

[1]) Man kann bei alten und neuen Buchillustrationen beobachten, wie als Folge des Strebens nach dekorativer Wirksamkeit raumtiefe Miniaturen und Buchillustrationen den Rahmen stark zu betonen pflegen, während er bei flacher und dem Zweidimensionalen angepaßter Darstellung sogar ganz fehlen kann.

der vorliegenden Zusammenstellung sind die Ergebnisse äußerst interessant und lehrreich.

Den Schluß von Gr.'s Buch bildet dann ein 20 Seiten langer Exkurs über Hans von Marées. Der Autor deutet den Plan an, eine ausführliche Arbeit über Marées folgen zu lassen. Wenn dem Referenten ein Rat erlaubt ist, würde er dem noch jungen Autor empfehlen, mit seinem nächsten Thema lieber recht weit hinter das 19. Jahrhundert zurückzugehen. Nicht aus irgend welchen zopfigen Gründen wird das gesagt. Themen aus der modernen Zeit eignen sich einfach deshalb sehr wenig zu erziehlich-systematischer Durcharbeitung, weil man die Folgen der zu besprechenden Tatsachen noch nicht kennt. Wer fünfundzwanzig Jahre nach Christi Tode über ihn hätte eine Monographie schreiben wollen, hätte von der Massensuggestion, die seine Lehre in den nächsten Jahrhunderten ausüben sollte, ebensowenig gewußt, wie von Pabsttum, Luther und moderner Ungläubigkeit. So werden für den Historiker viele Probleme mit Recht desto uninteressanter, je mehr sie sich seiner eigenen Lebenszeit nähern. Und gerade für den Anfänger ist es gefährlich, auf allzu spärlichem historischem Boden zu bauen und eine Sache charakterisieren zu wollen, ohne von ihren Folgen mehr als ein Dutzend zweifelhafter Nachblüten zu kennen. Weit zurückliegende Themen aber schützen durch die Fülle der Fragepunkte nach den Einflüssen, Kreuzungen, Wiederaufnahmen so sicher wie wenig anderes vor Abwegen, sei es in mehr oder minder beschränkte Einseitigkeiten, sei es in pseudotheoretische Verstiegenheit. Dem modernen Leben mag man das Fühlen offenhalten, den Intellekt aber und seine Methode schule man an Problemen aus vergangenen Jahrhunderten.

Berlin. Max Déri.

Adolf Furtwängler, Die Bedeutung der Gymnastik in der griechischen Kunst. (Aus »Der Säemann«, Monatsschrift für pädagogische Reform.) 15 S. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1905. Geh. 0,80 M.

Wie die kunstgemäße Gymnastik der griechischen Kultur überhaupt eigen ist — so lehrt uns der Verf. —, so das Ideal des gymnastisch durchgebildeten Körpers der griechischen Kunst. In diesem Zusammenhange erblicken wir ein wesentliches Merkmal, durch das sie sich über ihre Vorläuferin, die ägyptische Kunst, emporhebt. Die vollendete Darstellung dieses Ideals, wie sie in der griechischen Plastik vorliegt, ist weder im Mittelalter noch in der Renaissance noch auch in der Neuzeit jemals wieder erreicht worden. Wie ist das zu erklären? Die primitiven Völker besitzen zwar prächtig entwickelte Körper, aber keine der griechischen Kunst zu vergleichende gymnastische Plastik, und auch heute wird ja, beispielsweise in England, genug Gymnastik getrieben, ohne daß man sich der griechischen Kunst wieder genähert hätte. Die Hauptursache dieser Erscheinung sieht der Verf. in dem Mangel, der den »Kulturlosen« ebenso anhafte, wie »unserer Überkultur«, in dem »Mangel der Fähigkeit zu sehen und künstlerisch zu gestalten«.

Verf. versucht nun im folgenden ganz richtig, in dem Koordinatensystem der Kulturbedingungen den Schnittpunkt festzulegen, an dem die Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit der griechischen Kunst deutlich gemacht werden kann. Er erwähnt als Gegensatz zu ihr die ostasiatische Kunst, die den nackten Körper — wenn überhaupt — in »abscheulicher Übertreibung« darstelle. Anwandlungen zu demselben Fehler boten z. B. die pergamenischen Skulpturen dar. »Allein der eigentlich klassischen griechischen Kunst ist alle Übertreibung fremd. Die durch ihre Kraft der stilisierenden Gestaltung geschaffene typische Bildung des gymnastisch

erzogenen Körpers in der griechischen Kunst ist eine Schöpfung so einziger, großer Art, wie etwa die des attischen Dramas.«

In innigem Zusammenhange mit dieser Stilisierung und ihrem Ergebnis, den typischen Bildungen, hebt der Verf. unermüdlich ein »geistiges Element« hervor, und es sei mir nun gestattet, ganz kurz darauf hinzuweisen, wie Furtwängler, indem er die Grenzen der rein archäologischen und kunsthistorischen Darstellung überschreitet, statt in unbefangener Würdigung dessen zu verharren, was bei den ihm vorschwebenden Kunstwerken jeweils der Gegenstand des Genusses ist, und statt uns auf dem Umwege über die Erkenntnis der Relativität auch dieser glänzenden Kunstperiode zu einem tieferen Erfassen ihres inneren Wesens zu verhelfen, intellektualistische Erwägungen einfließen läßt und sich vollends in eine Verherrlichung eines absolut wertvollen griechischen Schönheitstypus verliert. So heißt es: »Das geistige Element in dieser Körperbildung ist ein starkes, das laut und deutlich spricht. Bei ihrem Anblicke ist es nicht das Auge allein, das schöne Formen und Linien sieht und genießt. Die Wirkung ist eine viel tiefer greifende und stärkere. Ob wir uns dessen bewußt werden oder nicht, es wirkt aus diesen Formen auf uns ein mächtiger Geist, der Begriff der Frische und Kraft, des Mutes und der Entschlossenheit, der Energie und der Freiheit; man empfindet, diese Körper folgen frei dem eigenen Willen, und ihre Spannkraft wird erreichen, welches Ziel sie sich vorsetzen; allein sie werden auch maßvoll immer innerhalb der Grenzen bleiben, welche die Natur ihnen gesteckt; sie vermögen zu arbeiten ebenso wie zu genießen; sie sind das vollendete Bild der Gesundheit und jenes von den Griechen mit dem Worte Euexia bezeichneten, durch methodische Gymnastik erreichten Zustandes des vollkommensten Wohlseins des Körpers, das zugleich das der Seele in sich schließt.« Von diesem »Geist« hören wir nun immerfort. Sehr bezeichnend ist es auch, wenn der Verf. sagt: »Die Lieder, die Pindar zur Verherrlichung ihrer athletischen Siege dichtete, lehren deutlich, in welchem Maße mit dem körperlichen Ideale jener Epoche ein geistiges verbunden war, und wie richtig es ist, wenn wir vorhin von dem starken geistigen Elemente sprachen, das in jener Typik der Körperformen liegt, die in der Kunst damals ausgebildet wurde.«

Der Verf. erläutert uns des weiteren seine Auffassung an einzelnen griechischen Bildwerken. Aber ich glaube, selbst der willigste Beurteiler wird sich den begeisterten Ausdeutungen und Hineindeutungen des in der Erforschung der griechischen Kunst so hervorragenden Gelehrten nicht rückhaltlos anschließen können. Wir wollen ihm dankbar sein, wenn er uns bei dem attischen Marmorrelief »Jünglinge in der Palästra« auf die »Anmut der Bewegungen« aufmerksam macht. Wir wollen auch mit ihm nicht weiter rechten, wenn er im Hinblick auf moderne Plastik sagt: »Der unerzogene Körper meint, er müsse, um sich auszudrücken, gleich das Äußerste an Bewegung und Verdrehung bieten; wie der schlechte Schauspieler glaubt, er müsse schreien und toben, um zu wirken.« Aber indem wir ihn auf seiner Wanderung durch die Entwickelung der griechischen Plastik begleiten, empfinden wir doch: je mehr wir von der alten Vollkommenheit abbröckeln sehen, je mehr störende Elemente, je mehr Übertreibungen — es ist hier an die naturalistischen Ausläufer zu denken — sich einmischen, um so näher fühlen wir uns diesen Gestalten, um so mehr fühlen wir hier Geist von unserm Geist. Und dann scheint mir schließlich eine gerechte Würdigung des allerdings mehrdeutigen Begriffes der Übertreibung in seiner Bedeutung für das Wesen der Kunstformen, ja der Kunst überhaupt bei dieser Behandlung des Gegenstandes mindestens erschwert.

Daß das Verfahren des Verf. kunstwissenschaftlich bedenklich ist, zeigt seine Gegenüberstellung der frühen griechischen und der ägyptischen Kunst, wenn er von

den Griechen sagt: »... obwohl noch in der überlieferten steifen Stellung befangen, geben sie das Bild energisch-kräftigen, selbständig wollenden Auftretens in den gespannten Beinen mit den durchgedrückten Knien und durch den stolz-freudigen Ausdruck im Gesichte, der dem stumpfen Ägypter absolut fremd ist.« Wir erhalten auch von der ägyptischen Kunst nachhaltige Eindrücke, die wir würdigen und untersuchen müssen. Aber wir können doch nicht an einer ägyptischen Statue bemängeln, daß sich der Künstler dieser Epoche seiner Aufgabe noch nicht gewachsen gezeigt habe, gleich als wenn er unter dem Zwange eines Preisausschreibens gearbeitet habe, ohne als Sieger hervorzugehen. Ja auch in der geschichtlichen Entwickelung den sich allmählich vervollkommnenden Ausdruck einer bestimmten Idee zu behaupten, ist eine unhaltbare Vorstellung. Wohl hat der Verf. recht, wenn er in der griechischen Plastik eine vollendete und eigentlich in sich abgeschlossene geschichtliche Erscheinung erblickt. Aber die Abgeschlossenheit zerbricht ihre Schranken, um den lebendigen Geist sich in immer neuen Anschauungsformen verdichten zu lassen. Einige unserer heutigen Plastiker benutzen den Körper des Menschen nur als Vorwand, um Seelisches zum Ausdruck zu bringen; von den Statuen der Griechen scheint mir aber eher behauptet werden zu können, daß der Künstler die Ausdrucksgebärden als äußere Anhaltspunkte benutzt habe, um den Körper in reiner formaler Schönheit darzustellen. So erst erweist sich die Relativität der griechischen Kunst. Ich brauche nicht als Trumpf auszuspielen, was Nietzsche in der »Morgenröte« (161) von der »Schönheit gemäß dem Zeitalter« sagt. Ein moderner Autor[1]) spricht gelegentlich über die Theorie, »welche den ästhetischen Vorgang in eine Reflexion über den Gegenstand verlegt«, und erklärt sie für »ganz verfehlt«. Nach ihm ist vielmehr die Freude am Schönen »immer ein objektives Vergnügen am Gegenstande«, und er fährt fort: »Aber freilich, wo nun der Gegenstand des Genusses zu suchen sei, d. h. wo der Blickpunkt der Apperzeption im Genusse des Schönen zu liegen komme, diese Frage muß von Fall zu Fall verschieden beantwortet werden«. In diesem Zusammenhange stellt nun der erwähnte Autor die Erwägung an: »Eine Plastik könnte z. B. unser Entzücken erregen, wenn sie, wie die größten griechischen Kunstwerke, völlig absieht von allen seelischen Inhalten und nur Ausdrucksformen höchster Gesundheit und Geschlossenheit, vollendet schöne Leiber uns vor Augen stellt. Ein andermal dagegen wird der Leib nur die Rune eines dahinter stehenden Erlebens sein«. Und etwas später: »In der Blütezeit der Antike ist die schöne Nacktheit in anatomischer Korrektheit der Selbstzweck. In der spätattischen Kunst, etwa in den Pathosgruppen, soll der Leib affektive Momente zum Ausdruck bringen, und vollends von den Hellenisten wird der Körper als Durchgangspunkt für seelische Ereignisse verwendet.« Selbst wenn es sich sachlich anders verhalten könnte, ist, glaube ich, damit die Verschiedenheit der beiden prinzipiellen Standpunkte deutlich genug herausgehoben.

Die Wichtigkeit des Einflusses der griechischen Kunst auf unsere Erziehung ist so groß, daß ich sie nicht in die Debatte zu ziehen brauche. Dem Verf. erscheint sogar neben dem platonischen Ideal der musisch-gymnastischen Bildung unser heutiges Gymnasialbildungswesen schal und traurig. Zwar alles ist noch nicht verloren: »Auch in unserem Volke fehlt es nicht ganz an Resten von etwas, das man als echte, dem Volke eigene gymnastisch-musische Bildung bezeichnen könnte. Ich denke dabei namentlich an den kostbarsten Rest dieser Art, den echten oberbayrischen Schuhplattlertanz, der seitens des Mannes große Beherrschung des Körpers,

[1]) Theodor Lessing in dem Buche »Schopenhauer, Wagner, Nietzsche«, 1906 (S. 158 u 160).

Elastizität und künstlerisch gestaltende Kraft und eine gewisse Phantasie verlangt.« Ich kann mir kein Urteil darüber erlauben, ob wir in dem »Schuhplattler« die absterbende Blüte einer alten oder die Knospe einer neuen Kultur zu erblicken haben. Aber wir müssen mit dem Verf. hier abbrechen; denn wir stehen damit unmittelbar vor der Frage der höheren Bildung unseres Volkes auf dem Wege des künstlerischen Genusses, die der Verf. in seiner kleinen Schrift natürlich nicht lösen will noch kann. Möge er als »Säemann« Erfolg haben, diesen Wunsch kann ich auf alle Fälle aussprechen.

Berlin. Walther Franz.

Flugblätter für künstlerische Kultur. Herausgegeben von Willy Leven. Stuttgart, Verlag von Strecker u. Schröder, 1906.

Heft 1: Paul Johannes Rée, Habe ich den rechten Geschmack? — Welchen Maßstab haben wir für den Geschmack? Seine Subjektivität wird oft betont, aber nie verallgemeinert, denn diejenigen, die sich selbst dahinter verstecken, rügen doch den schlechten Geschmack der anderen. Eingeschworensein auf klassische Muster ist nicht der gesuchte Maßstab, denn jeder Stil ist künstlerisch berechtigt und echt nur zu der Zeit, deren Wesen er zum Ausdruck bringt, und die Verächter moderner Kunst zeigen ihre Hilflosigkeit auch der älteren gegenüber darin, daß sie zwischen ihren Urbildern und wertlosen Nachahmungen nicht zu scheiden wissen. Es gibt nur einen Maßstab des objektiv berechtigten Geschmacks, das ist Wissen, Sachkenntnis. Wir geben das auch bei den rein sinnlichen Geschmacksurteilen zu und unterwerfen uns der Autorität des Feinschmeckers und Weinkenners; warum sollte also gerade im Kunsturteil der Verstand nicht mitzureden haben? Das Gefallen läßt sich allerdings nicht andemonstrieren, es ist an sich eine »sinnliche Angelegenheit«. Aber doch vermag zunächst die Erfahrung viel, wie die Wandlungen des Geschmacks infolge des Studiums der Kunstgeschichte zeigen. Sie lehrt uns, die Werke der großen Meister aus ihrer Zeit heraus zu begreifen und falsche Maßstäbe uns abzugewöhnen. Daneben steht als zweite Form geschmacksbildenden Wissens das begriffliche, die Ästhetik. Durch beide Formen der Kennerschaft wird man zum berufenen Kritiker. Es ist kein Einwand, daß geniale Künstler oft über Ästhetik und Kritik siegen, kein schaffender Künstler, der ja selbst eine ausgesprochene Eigenart besitzen muß, hat einen so universellen Geschmack, daß er selbst Kritiker sein könnte; kein Einwand, daß auch ungeschulter angeborener Geschmack oft das Rechte trifft, denn er bleibt immer unsicher; kein Einwand, daß die Kritiker sich oft irren, denn wo von Natur kein Geschmack da ist, können auch Kenntnisse ihn nicht entwickeln. — Wir erfahren nichts darüber, in welchen Beziehungen das Wissen den Geschmack veredelt. Vielleicht war das nur des engen Rahmens halber nicht möglich. Die Darstellung ist vortrefflich, schlicht und klar, bescheiden und treuherzig. Der Verfasser nimmt den Leser bei der Hand und zeigt ihm sein Wahrheitsuchen, seine Zweifel, sein Finden.

Heft 2: Willy O. Dreßler, »Kultur der Feste I«. Diese inhaltsarme Schrift gibt auf die Hauptfrage, weshalb das Fest in der Gegenwart hat entarten und in Zwang, Konventionalismus und Heuchelei hat verfallen müssen, gar keine Antwort. Unmittelbar sind ihr wenig wesentliche Gedanken zu entnehmen. Interessanter wird es schon, wenn wir dem Autor über die Schulter gucken und ihm bei seiner Arbeit zusehen. Denn da gewahren wir deutlich genug, wie wenig gerade der Künstler dazu beitragen kann, uns steifleinene, hyperkritische und, nach Fontanes Selbstcharakteristik, mit geringem Sinn für das Feierliche ausgerüstete moderne Deutsche in die harmlose Festfreudigkeit anderer Zeiten und Völker zu versetzen. Die Mittel,

die uns empfohlen werden — künstlerisch ausgestattete Einladungskarte, selbstbereitete raffinierte Küche mit wenigen Gängen, Gruppierung des ganzen Festarrangements um einen einheitlichen Begriff, etwa den einer großen Künstlerpersönlichkeit — würden, selbst wenn sie zureichend wären, nur jenen reichen, müßigen Leuten zur Verfügung stehen, denen das Fest nicht Erholung und Erhebung nach der Alltagsarbeit, sondern einziger Lebensinhalt ist, und die sorgen doch wohl für sich allein, auch ohne den Kulturreformer. Wenn man aber das Volk, zumal das norddeutsche, aus seinem Geselligkeitselend erlösen wollte, müßte man wohl anderwärts zu bessern beginnen: beim Polizeistaat, der uns herbe, unliebenswürdig, mißtrauisch und rechthaberisch macht, beim Kastengeist, der tausend Scheidewände errichtet, beim Amerikanismus, der es uns unmöglich macht, uns zeitweilig vom »Notwendigkeitssinn« zu befreien und ungebundenem Spiele hinzugeben, beim Spezialismus, der unsere gemeinsamen Interessen vernichtet, bei der ganzen Zwangsmäßigkeit und Kompliziertheit unserer preußisch-deutschen Gegenwartskultur. Darin aber fehlen heute gar viele feinsinnige Idealisten, daß sie die Gesellschaftsreform beim Ästhetischen angreifen wollen statt beim Sozialen und Politischen, daß sie vermeinen, eine kranke Pflanze heilen zu können, wenn sie die Blüte behandeln statt der Wurzel.

Heft 3: Karl Moritz, »Vom modernen Theaterbau«. Herbert Eulenberg, »Zur Theaterreform«. Felix Poppenberg, »Die neue Szene«. Das Interessanteste an dem Buch ist der innere Gegensatz, der zwischen den ästhetischen Grundanschauungen des ersten und des dritten Aufsatzes besteht. Beide betonen sie, im Sinne aller modernen Kunst, die Zweckschönheit, das harmonische Sich-aneinander-Anpassen zusammenwirkender Künste, die dienende Stellung des Ornaments und der Nebenkünste. Aber dieses »Dienen« hat bei beiden Verfassern einen genau entgegengesetzten Sinn. Bei Moritz bedeutet es Vereinfachung. Die abkürzende, nur andeutende, nur das Wesentliche heraushebende Manier der Künstlersteinzeichnungen ist ihm vorbildlich für alle Kunst. Vor allem wünscht er Vereinfachung der Szenerie auf der Bühne. Zu viel Ausstattung lenkt den Beschauer ab, verschlingt Summen, die besser der Hebung schauspielerischer Leistungen gewidmet würden, macht Volkstheater unmöglich. Je vollkommener die Dekoration, desto störender die Widersprüche ihrer Perspektive, des »brettenen Elends des Bühnenpodiums«, der Himmelssoffitten. Wagner hat durch seine Betonung des Äußerlich-Szenischen das Theater nicht gefördert; in diesem Punkte war er wälsch, nicht deutsch. — Bei Poppenberg dagegen bedeutet die dienende Stellung der Bühnenausstattung, daß sie nicht, wie bei den Meiningern, ein Kunstwerk für sich bieten, sondern das Drama durch neue Assoziationen und Stimmungsmittel bereichern soll. Bereichern also, nicht vereinfachen, ist hier die Losung, Reinhardt und Wagner sind höchste Vorbilder. Wenn auf der Reinhardtbühne Minna von Barnhelm »in lebenden Bildern einer Menzel-Chodowiecki-Mappe«, Käthchen von Heilbronn mit »Assoziationen Dürerscher, Cranachscher, Schwindtscher und Thomascher Deutschheit« durchgeführt wurde, so bedeutet das ein neues, zukunftsvolles Gesamtkunstwerk. So finden sich die puritanische und die katholisierende Richtung moderner Kunst friedlich in diesem Buche zusammen. — Eulenberg verficht den Grundsatz, ein Theater dürfe nicht, wie das von Brahm geleitete, einen einheitlichen, dauernden Stil haben, der dazu führen könne, daß Ibsen geschrien und Schiller konversationell geflüstert werde, sondern jedes Stück brauche seinen eigenen Stil; so entspreche es dem Proteuscharakter der Schauspielkunst. Ist bei dieser schwer durchführbaren Forderung wohl die Arbeitsteilung ausreichend berücksichtigt worden, die unter den zahlreichen Theatern einer großen Stadt, zum Segen für ihre Leistungen, möglich ist?

Heft 4: Willy Leven, »Vom Kulturgefühl«. Unter »Kulturgefühl« versteht Leven das »Gefühl für den Stil der Dinge an sich«, für den »Einklang der Dinge«, für ihre Forderungen. Gemeint ist damit Sinn für die Schönheit der organischen Anpassung. Das Haus gliedere sich der Landschaft an, in der es steht, Wohnung und Mobiliar der Lebenslage ihrer Bewohner, vor allem aber jede künstlerische Form dem Zwecke der Sache. So entsteht erstlich echte Schönheit statt unehrlicher, aufgepappter Dekoration. So gelangen wir zweitens zu verinnerlichter Kunst (sinn- und darum seelen- und ausdrucksvolle Geste der Duse statt des Theaterpathos der Gebärde). So erwächst uns drittens die schlichte, volkstümliche Kunst, oder besser, der volkstümliche Geschmack, denn nicht zur Kunst, wohl aber zum feinen Kunstempfinden kann man jedes Kind führen. Nicht jeder Arbeiter kann die der Zweckschönheit feindliche Repräsentationslüge mitmachen, aber jeder kann die zweckvolle Form seiner Umgebung herstellen und dadurch eine einfache Schönheit gewinnen, in der er sich heimisch fühlt, weil sie zu seiner Persönlichkeit gehört. Hier haben wir wiederum die puritanisch-demokratische Richtung der auf Vereinheitlichung des Kunstwerks dringenden Ästhetik. Viertens endlich bringt uns die Zweckschönheit die Allgegenwart der Kunst, die Durchdringung des ganzen Lebens mit dem Schönen, das nicht mehr als lichte Wolke hoch über der schmutzigen Erde schwebt. Leven »will den Alltag für die Kunst«, die Schönheit braucht ihm kein Reiseabenteuer zu sein, sie kann am Wege liegen. Der rauchende Fabrikschlot ist nicht länger ein Feind landschaftlicher Reize, eine Talsperre, ein Zeitungskiosk, ein Warenhaus (Wertheimpalast) kann durch getreuliche Erfüllung der Form mit dem Zweckgedanken dem Kulturgefühl des modernen Menschen anziehend werden. — Das sind gewiß treffliche Gedanken. Aber eine indiskrete Frage an den Verfasser sei gestattet. Warum wird er, in der Form seiner Darstellung, ein Ketzer wider die eigene Heilsbotschaft? Warum wählt er für eine wissenschaftliche Darlegung, die vor allem klare, verständliche Sprache und übersichtliche Disposition braucht, den Stil und die Manier eines verschwommenen lyrischen Gedichts oder eines versteckspielenden Nietzscheschen Aphorismus, bedient sich umgebogener, uneigentlicher, den Kern der Sache immer nur streifender Ausdrücke, läßt seine Gedanken irrlichterieren, daß der Leser nie weiß, wohin die Fahrt geht? Ist solche Originalität um den Preis der Klarheit nun zweckschön, oder sollte sie gar — aufgeleimter Putz sein?

Berlin. Dr. Richard Baerwald.

Kling, Klang, Gloria. Deutsche Volks- und Kinderlieder. Ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler. Illustriert von H. Leffler u. J. Urban. Wien, F. Tempsky, 1907. 4°. 65 S.

Obwohl künstlerische Beiträge zu unserer Kultur eigentlich in dieser Zeitschrift nicht behandelt werden sollen, sei doch mit diesem Buch eine Ausnahme gemacht, weil es gar so köstlich ist. Es enthält bekannte Volksweisen in einfachem Satz, der aber ab und zu harmonische Feinheiten aufweist. Die Noten sind von entzückenden schwarz-weißen Ornamenten umgeben, und auf den gegenüberstehenden Blättern gibt es farbige Vollbilder zu sehen. Diese Bilder sowie ihre breiten, mit inhaltreichen Verzierungen ausgefüllten Umrahmungen gehören zu dem Zartesten, Liebenswürdigsten, Geschmackvollsten, was unsere neue Kunst bisher hervorgebracht hat. Ich habe sie immer wieder mit rechtem Genuß betrachtet, habe mich der Bildeinheit und der diskreten Farbengebung erfreut, habe die unabhängige Stellung zu den Liedtexten gebilligt und die vorzügliche Stilisierung bewundert. Nur möchte ich vor der irrigen Auffassung warnen, als sei der Bildschmuck des Werkes dem

Wesen der Volkskunst gemäß und dem Geschmack des Kindes angepaßt. Davon kann keine Rede sein. Volkstümlich und den Kindern zugänglich sind bloß die Worte und Töne; die gesamte Ausstattung des Buches bleibt eine Freude für gebildete Erwachsene. Ich denke, von ihnen werden viele dieser Freude sich versichern.

Berlin. Max Dessoir.

Vincent van Gogh, Briefe. Verlag von Bruno Cassirer. (Berlin 1906.) Deutsche Ausgabe, besorgt von M. Mauthner. 8°. 144 S.

Diese Briefe machen mit einem kurzen Lebenslauf bekannt, der das Ziel nicht erreichte, vielmehr vorzeitig und traurig endete. Im Nachwort heißt es über van Gogh: »Er schoß sich eine Kugel in den Leib und starb einige Stunden darauf, im Bette seine Pfeife rauchend, bei klarem Bewußtsein, in heißer Liebe zu seiner Kunst und ohne Groll gegen die Menschen.« Die Briefe sind voll von Klagen über Störungen der Gesundheit und Geldsorgen; sie erzählen von rührenden Bemühungen um die Kunst: eine des Nachdenkens und eine des Malens; sie wirken oft mit der Zauberkraft einer persönlichen Aussprache. Für die allgemeine Kunstwissenschaft indessen liefern sie nur geringen Ertrag. Sie bieten eben nicht mehr, als was man von gescheuten Malern durchschnittlich zu hören oder zu lesen bekommen kann. Ich hebe hervor eine Bemerkung über Millet (S. 28), die künstlerische Auffassung Christi (S. 71 ff.), eine hübsche Vergleichung zwischen der Erdgestalt und dem Leben (S. 75) und die sehr bezeichnende, kurze Schilderung Potterscher Malweise (S. 78). Zwei Proben seien wörtlich wiedergegeben. »*On commence par tuer, on finit par guérir* ist ein Spruch der Ärzte. Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen, der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus« (S. 35). »Zuerst male ich ihn (einen Mann) also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde wie ein Stern im dunklen Äther« (S. 43).

Berlin. Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1906.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Külpe, O., Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen. (In den Philosophischen Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet von Freunden und Schülern. S. 101—127. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 5 M.; geb. in Leinw. 6 M.)

Frost, Walter, Der Begriff der Urteilskraft bei Kant. 135 S. Halle a. S., Max Niemeyer. 3 M.

Chrobok, Paul, Die ästhetischen Grundgedanken von Herders Plastik in ihrem Entwickelungsgange. Diss. VIII, 61 S. 8°. Leipzig, J. Zeitler. 1 M.

Georgy, Zur ästhetischen Weltanschauung Friedrich Hebbels. Philosophische Wochenschrift und Literaturzeitung II, Nr. 6, 7 u. 8.

Moos, Paul, Richard Wagner als Ästhetiker. 476 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 5 M.; geb. 6 M.

Péladan, Réfutation esthétique de Taine. Mercure de France, 1. Febr.

Dessoir, Max, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In den Grundzügen dargestellt. XII, 476 S. Lex. 8°. Mit 16 Abb. und 19 Tafeln. Stuttgart, Ferdinand Enke. 14 M.; geb. in Leinw. 17 M.

Congress of arts and science. Universal exposition, St. Louis, 1904. Bd. I. Boston and New York, Houghton, Mifflin & Co. 1905.

Henry Rutgers Marshall, The relation of aesthetics to psychology and philosophy. S. 417—433.

Max Dessoir, The fundamental questions of contemporary aesthetics. S. 434—446.

Spezial bibliography, prepared by Professor Dessoir for his address. S. 447.

Short papers. S. 448.

Collins, John Churton, Studies in criticism. 309 S. kl. 8°. London, Bell. 1905. 8 sh.

Die Ästhetik auf Grund der Erkenntniskritik. 167 S. gr. 8°. mit 5 Fig. Wien, Manz. Geb. in Leinw. 5 M.

Jerusalem, Wilh., Wege und Ziele der Ästhetik. (Aus »Einleitung in die Philosophie«. 3. Aufl. 1906.) 39 S. 8°. Wien, W. Braumüller. 0,80 M.

Utitz, Emil, Ästhetik und Kunstwissenschaft. Philosophische Wochenschrift und Literaturzeitung II, 8.

Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze? 54 S. mit 3 Photogravüren u. 5 Abb. im Text. (Führer zur Kunst. 1.) Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Lüdtke, F., Zu dem Aufsatze »Apollinische und dionysische Kunst« von Hugo Spitzer. Philosophische Wochenschrift und Literaturzeitung II, 10.

2. Prinzipien und Kategorien.

Meumann, Ernst, Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. (In den Philosophischen Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet von

Freunden und Schülern. S. 146—182. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 5 M.; geb. in Leinw. 6 M.)

Reich, Hermann, Die völkerpsychologischen Grundlagen der Kunst und Literatur. Deutsche Literaturzeitung XXVII, Nr. 25—27.

Riehl, Berth., Internationale und nationale Züge in der Entwickelung der deutschen Kunst. (Aus »Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften«. S. 145—198.) Lex. 8°. München, G. Franz Verl. 2 M.

Lipps, Theodor, Einfühlung und ästhetischer Genuß. Die Zukunft, Heft 16.

Lipps, Theodor, Über »Urteilsgefühle«. Archiv für die gesamte Psychologie VII, 1. und 2. Heft. S. 1—32.

Siebeck, H., Über musikalische Einfühlung. (Aus »Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik«.) 20 S. Lex. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 0,60 M.

Miller, Osk., Von Stoff zu Form. Essays. 2. verm. Aufl. 168 S. 8°. Frauenfeld, Huber & Co. 3,20 M.

Winch, W. H., Psychology and philosophy of play. Mind (Januar) S. 32—52. (April) S. 177—190.

Segal, J., Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens. Archiv für die gesamte Psychologie VI, 3. S. 254—270.

Scholz, Wilh. v., Kunst und Notwendigkeit. 4 Thesen. 16 S. 8°. Berlin, Verlag »Die Schaubühne«. 0,50 M.

Schultze, Karl, Wissen und Schauen. Kunstwart XIX, 13. (Erstes April-Heft.) S. 6—11.

Bertier, G., La beauté rationelle. Revue de philosophie VI, 4. (April.) S. 409—414.

Avenarius, Ferdinand, Von der Richtigkeit in der Kunst. Kunstwart XIX, 7. (Erstes Januar-Heft.) S. 365—371.

Bode, W., Das Bedeutende im Kunstwerke. Kunstwart XIX, 7. (Erstes Januar-Heft.) S. 371—376.

Petsch, Robert, Das tragische Problem im »Rienzi«. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. 128, Heft 1. (April.) S. 44—55.

Gaultier, Paul, Le rire et la caricature. 16°. XIX, 248 S. Paris, Hachette.

3. Natur und Kunst.

Platzhoff-Lejeune, Eduard, Lebenskunst. 15 Studien für Gebildete aus Kunst und Leben. 2. Reihe. 218 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 2,20 M.; geb. 3 M.

Bode, Wilh., Über den Luxus. 2. Aufl. 3. u. 4. Tausend. 182 S. 8°. Leipzig, K. G. Th. Scheffer. 1,60 M.

Hamann, R., Der Impressionismus in Leben und Kunst. Die Rheinlande VI, 1. (Januar.) S. 25—33. — 4. (April.) S. 153—159.

Keßler, Adolf, Musik in der Natur. Studie. Neue Musik-Zeitung 11. (1. März.)

Adam, Julie, Der Natursinn in der deutschen Dichtung. VII, 232 S. gr. 8°. Wien, W. Braumüller. 2,40 M.; geb. in Leinw. 4,20 M.

Simmel, Georg, Florenz. Der Tag. 2. März.

Pollock, Baronet Sir Montagu, Licht und Wasser. Eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Autorisierte und durch Erläuterungen des Verfassers erweiterte Übersetzung. 178 S. 8°. Mit Abb. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

Lux, Joseph August, Gartenkultur. Die Werkkunst I, 10. (4. Febr.)

Arringer, Rud. M., Der weibliche Körper und seine Verunstaltungen durch die Mode. Mit vielen Illustrationen nach lebenden Modellen. VIII, 215 S. 8°. Berlin, H. Bermühler. 5 M.; geb. 6,50 M.

Ungewitter, Rich., Die Nacktheit in entwickelungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Beleuchtung. 1.—3. Tausend. 100 S. gr. 8° mit 60 Abb. Stuttgart, Strecker & Schröder. 2 M.

Ellenberger, W., Baum, H. und Dittrich, Herm., Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler. I. Pferd. 2. Aufl. 24 Tafeln mit 48 S. Text qu. Lex. 8°. Leipzig, Dieterich. In Leinw.-Mappe 25 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Houdard, G., La rythmique intuitive. Leçon d'ouverture du Cours libre d'histoire de la musique fait à la Faculté des lettres de Paris. 5e année. 24 S. 8°. Carcassonne, Imprimerie F. Labau.

Jaëll, Marie, Le rythme du regard et la dissociation des doigts, avec 131 figures. 180 S. kl. 8°. Paris, Fischbacher.

Zielinski, Th., Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen. Archiv für die gesamte Psychologie VII, 1. u. 2. Heft. S. 125—142.

Krueger, Felix, Die Theorie der Konsonanz. I. Eine psychologische Auseinandersetzung vornehmlich mit C. Stumpf und Th. Lipps. Mit 2 Fig. im Text. Psychologische Studien (Wundt) I, 5. u. 6. S. 305—387.

Hohenemser, Richard, Die Quarte als Zusammenklang. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 41, 2. u. 3. Heft. S. 164—175.

Segal, Jakob, Beiträge zur experimentellen Ästhetik. 1. Über die Wohlgefälligkeit einfacher räumlicher Formen. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Diss. Zürich. 76 S. Leipzig, Wilhelm Engelmann. — Desgl. Archiv für die gesamte Psychologie VII, 1. u. 2. Heft. S. 53—124.

Stratton, G. M., Symmetry, linear illusions and the movements of the eye. The Psychological Review XIII, 2. (März.) S. 82—96.

Burmester, Ludwig, Theorie der geometrisch-optischen Gestalttäuschungen. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschr. f. Psychologie Bd. 41, 5. u. 6. Heft. S. 321—348.

Schwarz, Ernst, Über Phantasiegefühle. II. (Schluß.) Archiv für Philosophie. II. Abt. Archiv f. system. Philosophie. XII, 1. (26. Febr.) S. 84—103.

Göller, Adolf, Das ästhetische Gefühl. Eine Erklärung der Schönheit und Zergliederung ihres Erfassens auf psychologischer Grundlage. 1. u. 2. Buch. Mit 1 Figurentafel. XII, 351 S. gr. 8°. Stuttgart, Zeller & Schmidt. 1905. 6 M.

Fanciulli, G., La coscienza estetica. Torino, Bocca editori.

Hofmann, A. v., Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. VI, 154 S. kl. 8°. Stuttgart, W. Spemann. 3 M.

Schulze, Rud., Die Mimik der Kinder beim künstlerischen Genießen. 34 S. gr. 8°. mit Abb. Leipzig, R. Voigtländer. 0,60 M.

Assagioli, R. G., Gli effetti del riso e le loro applicazioni pedagogiche. Rivista di psicologia applicata alla pedagogia ed alla psicopatologia II, 2. (März-April.) S. 85—92.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Alexander, Hartley Burr, Poetry and the individual. An analysis of the imaginative life in relation to the creative spirit in man and nature. VII, 240 S. New York and London, G. P. Putnams Sons.

Rahmer, S., Aus der Werkstatt des dramatischen Genies. (Musik und Dichtkunst.) Eine psycho-physiologische Studie. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen. 1. Heft.) 44 S. gr. 8°. München, E. Reinhardt. 1 M.

Alsberg, Moritz, Die Grundlagen des Gedächtnisses, der Vererbung und der Instinkte. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen. 2. Heft.) 38 S. gr. 8°. München, E. Reinhardt. 1 M.

Dessoir, Max, Über die Seelenverfassung des Künstlers. Die Umschau X, 23. (2. Juni.)

Michel, Wilhelm, Phantasie und Erfindungsgabe. Deutsche Kunst und Dekoration. IX, 7. (April.)

Hamel, H., Causeries sur l'art et les artistes. 18°. A. Lemerre. 3,50 Fr.

Lessing, Theodor, Schopenhauer-Wagner-Nietzsche. Einführung in moderne deutsche Philosophie. 482 S. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck). Geb. 6,50 M.

Zimmermann, Felix, Beethoven und Klinger. Eine vergleichend-ästhetische Studie. 51 S. Lex. 8°. Dresden, G. Kühtmann. 2 M.

Hackemann, August, Kleist und Hebbel. Die Rheinlande VI, 6. (Juni.) S. 220—231.

2. Anfänge der Kunst.

Much, M., Die Trugspiegelung orientalischer Kultur in den vorgeschichtlichen Zeitaltern Nordeuropas. Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. XXXVI. Bd., III. u. IV. Heft. S. 57—91.

Günther, Fr., Gab es ein Bronzezeitalter? Die Umschau X, 12. (17. März.)

Wilke, A. G., Zur Entstehung der Spiraldekoration. Zeitschrift für Ethnologie. Heft I u. II. S. 1—33.

Jayne, Caroline Furness, String figures, a study of cat's cradle in many lands. With an ethnological introduction by Alfred C. Haddon. 407 S. mit 17 Vollbildern u. 867 Zeichnungen im Text. New York, Charles Scribner's Sons.

Möbius, K., Können die Tiere Schönheit wahrnehmen und empfinden? (Aus »Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften«.) 9 S. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 0,50 M.

Katz, David, Ein Beitrag zur Kenntnis der Kinderzeichnungen. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 41, Heft 4. S. 241—256.

Jessen, Peter, Von der Zeichenkunst unserer Kinder. Die Werkkunst I, 6. (10. Dezember 1905.)

Buschan, Georg, Primitive Zeichnungen von Kindern und Wilden. Die Umschau X, 24. (9. Juni.)

3. Tonkunst und Mimik.

Ingegnieros, José, La psychophysiologie du langage musical. Revue de philosophie VI, 4. (April.) S. 386—408.

Ingegnieros, Les troubles du langage musical chez les hystériques. Journal de psychologie normale et pathologique III, 2. (März-April.) S. 97—131.

Leichtentritt, Hugo, Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII. Jahrg., Heft 3. (April-Juni 1906.) S. 315—364.

Panum, Hortense, Harfe und Lyra im alten Nordeuropa. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII. Jahrg., Heft 1. (Okt.-Dez. 1905.) S. 1—40.

Schering, Arnold, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII. Jahrg., Heft 3. (April-Juni 1906.) S. 365—385.

Lederer, Viktor, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. Herausgegeben mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Vorrede: Keltische Renaissance. (VIII, 56 S.) Erster Band. XIV, 429 S. 8°. Leipzig. 13 M.

Bellermann, Heinr., Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. 2. Aufl. VIII, 135 S. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. Kart. 8 M.

Reichwein, Philipp, Harmonielehre nach neuen Grundsätzen. 80 S. 8°. Karlsruhe. J. J. Reiff. 2 M.

Abraham, Otto, und Hornbostel, Erich M. v., Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII. Jahrg., Heft 1. (Okt.-Dez. 1905.) S. 138—141.

Norlind, Tobias, Zur Geschichte der Suite. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII. Jahrg., Heft 2. (Januar-März 1906.) S. 172—203.

Lee, Vernon, The riddle of music. The Quarterly Review Nr. 406. (Januar.) S. 207 bis 227.

Wolf, William, Musikästhetik in kurzer, gemeinfaßlicher Darstellung mit zahlreichen Notenbeispielen. 2. Bd. VII, 341 S. 8°. Stuttgart, C. Grüninger. 4,80 M.; geb. 5,70 M.

Ecorcheville, Jules, De Lulli à Rameau, 1690—1730. L'esthétique musicale. 172 S. 4°. Paris, L. Marc. Fortin & Cie. 5 Fr.

Riemann, Hugo, Les éléments de l'esthétique musicale. Traduit et précédé d'une introduction par Georges Humbert. (»Bibliothèque de philosophie contemporaine«.) 278 S. 8°. Paris, F. Alcan.

Marcus, Hugo, Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetischer Grundlage nebst Bemerkungen über die großen Figuren in der Musikgeschichte. V, 132 S. 8°. Berlin, Concordia. 1 M.

Hornbostel, Erich M. v., Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. VII, 3. (Dez. 1905.) S. 85—97.

Hellouin, Frédéric, Essai de critique de la critique musicale. 300 S. 8°. Paris, Joanin.

Pilo, Mario, Psychologie der Musik. Gedanken und Erörterungen. Deutsche Ausgabe von Chr. D. Pflaum. VII, 222 S. gr. 8°. Leipzig, O. Wigand. 4 M.; geb. in Leinw. 5 M.

Storck, Karl, Die kulturelle Bedeutung der Musik. I. Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens. (Als Vortrag gehalten beim dritten musikpädagogischen Kongreß in Berlin.) 51 S. 8°. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 0,80 M.

Waldapfel, Otto, Musikalisches Idealwissen. Theorie des außerhistorischen Systems als Ergänzung der drei früheren Schriften, die insgesamt ein Werk »Theorie der musikalischen Wesenheiten« formen. 68 S. gr. 8°. Dresden. 1,50 M.

Volbach, Fritz, Wohin steuern wir? Gedanken eines Musikers. Kunstwart XIX, 12. (Zweites März-Heft.) S. 633—640.

Kullak, Adolf, Die Ästhetik des Klavierspiels. 4., umgearb. u. reich vermehrte Aufl., hrsg. von Dr. Walter Niemann. XVI, 380 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1905. 5 M.

Wolzogen, Hans v., Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis

von der Musik als Ausdruck. 237 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.; geb. in Leinw. 6. M.

Goddard, Joseph, The deeper sources of the beauty and expression of music. New ed. 119 S. 8°. London, Reeves. 1905. 3 sh.

Sokolowsky, Rud., Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker. V, 169 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 3,60 M.

Winter, G., Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. (Max Hesses illustrierte Katechismen. Neue Aufl. — Nr. 34.) VIII, 141 S. 8°. Leipzig, M. Hesse. 1,50 M.; geb. 1,80 M.

Kiß, Alfred, Das deutsche Liebeslied in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 31 S. 8°. Leipzig, Jäger. 0,60 M.

Meier, John, Kunstlied und Volkslied in Deutschland. V, 59 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1 M.

Meier, John, Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen. 11, CXLIV, 92 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 5 M.

Klingender, Die Lieder im Gottesdienste. 20 S. gr. 8°. Cassel, F. Lometsch. 0,50 M.

Bie, Oskar, Der Tanz. Kunstwart XIX, 12. (Zweites März-Heft.) S. 631—633.

Kienzl, Wilhelm, Das Malerische im musikalischen Drama. Kunstwart XIX, 17. (Erstes Juni-Heft.) S. 228—236.

Istel, Edgar, Die Entstehung des deutschen Melodramas. VI, 104 S. Lex. 8°. mit 13 Tafeln, 1 Faksim. u. 4 S. Musikbeilage. Berlin, Schuster & Löffler. 2 M.

Istel, Edgar, Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie. V, 84 S. kl. 8°. mit 10 Bildnissen. Stuttgart, C. Grüninger. 1,50 M.

Jacob, Georg, Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur. 3. verm. Ausgabe der Bibliographie über das Schattentheater. 49 S. 8°. mit 1 Tafel. Berlin, Mayer & Müller. 2 M.

Pekelmann, Konrad, Lessing und das Theater der Gegenwart. Zu seinem 125. Todestage am 15. Februar 1906. 1. Teil. 56 S. 2. Teil. 46 S. 8°. Czernowitz, H. Pardini. Je 0,50 M.

Küchler, Kurt, Das Altonaer Stadttheater. Ein Beispiel für den Niedergang der deutschen Theaterkultur. 36 S. 8°. Altona-Ottensen, C. M. Adolff. 0,50 M.

Knoll, Karl, und Reuther, Fritz, Theaterreformen. Vorschläge. 32 S. 8°. Leipzig, Poeschel & Kippenberg. 0,50 M.

Vanderlinden, Christian, Zur künstlerischen Neugestaltung der Schaubühne. Die Werkkunst I, 3. (29. Oktober 1905.)

Hart, Julius, Zur Reform der Schauspielkunst. Der Tag. 15. März.

Lacour, Alfred, L'acoustique au théâtre. La Nouvelle Revue. Nr. 158. (1. Mai.) S. 52—62. — Nr. 160. (1. Juni.) S. 333—343.

Dromard, G., Essai de classification des troubles de la mimique chez les aliénés. Journal de psychologie normale et pathologique III, 1. (Jan.-Febr.) S. 1—13.

Sanctis, Sante de, Die Mimik des Denkens. Übersetzt von Johs. Bresler. 183 S. gr. 8° mit 44 Abb. Halle, C. Marhold. 3 M.

4. Wortkunst.

Müller, Jos., Das Bild in der Dichtung, Philosophie und Geschichte der Metapher. 2. Bd.: Die griechische Metapher. V, 241 S. gr. 8°. München und Straßburg, C. Bongaard. 5 M.

Schroeder, Otto, Vom papiernen Stil. 6., durchgesehene Auflage. VIII, 102 S. gr. 8°. Geh. 2 M.; geb. 2,80 M.

Gummere, Francis B., Originality and convention in literature. The Quarterly Review Nr. 406. (Jan.) S. 26—44.

Muncker, Franz, Wandlungen in den Anschauungen über Poesie während der zwei letzten Jahrhunderte. Festrede. 29 S. Lex. 8°. München, G. Franz Verl. 0,60 M.

Gottschall, Rudolf v., Das kritische Richteramt in der Literatur. Deutsche Revue. 31. Jahrg. I. Bd. S. 300—312.

Spicer, Mavro, Der Militarismus im Reiche der Poesie. Vortrag. 32 S. kl. 8°. Zagreb (Agram), M. Breyer.

Evers, P., Die Verhochdeutschung Fritz Reuters. Eine literarische und sprachliche Zeit- und Streitfrage. 27 S. gr. 8°. Schwerin, L. Davids. 0,50 M.

Franz, Arth., Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins. Mit 1 Beilage. Diss. VI, 57 u. 32 S. gr. 8°. Chemnitz, W. Gronau. 2 M.

Coellen, L., Neuromantik. Jena, Eugen Diederichs. 2,50 M.

Bab, Julius, Wege zum Drama. 67 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 1,50 M.; geb. 2,50 M.

Overweg, Rob., Das moderne Drama, und wie bringe ich es unter? Ein Beitrag für Talentierte und Untalentierte. 31 S. gr. 8°. Leipzig, Deutscher Kampf-Verlag. 1,20 M.

Baberadt, K. Fr., Hans Sachs im Andenken der Nachwelt mit besonderer Berücksichtigung des Dramas des 19. Jahrhunderts. (Gekrönte Preisschrift.) Ein Beitrag zur Hans Sachs-Literatur. VII, 74 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2 M.

Zellweker, Edwin, Prolog und Epilog im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Dichtung. VII, 102 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 3 M.

Dühring, E., Die Überschätzung Lessings und seiner Befassung mit Literatur. Zugleich eine neue kritische Dramatheorie. 2., durchgearb. u. verm. Aufl. VIII, 126 S. gr. 8°. Leipzig, Th. Thomas. 2,50 M.; geb. 3,25 M.

Schur, Ernst, Dichter und Rezitator. Die Rheinlande VI, 5. S. 166—170.

Haller, Lilli, Jeremias Gotthelf. Studien zur Erzählungstechnik. VI, 95 S. 8°. Bern, A. Francke. 1,60 M.

Waldberg, Max Frhr. v., Der empfindsame Roman in Frankreich. 1. Teil: Die Anfänge bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts. XIII, 489 S. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 6 M.; geb. 7 M.

d'Azambuja, G., Warum ist der Moderoman unmoralisch? und warum ist der moralische Roman nicht Mode? Eine Studie aus der Gesellschaft. 4. Aufl. (Wissenschaft und Religion, Sammlung bedeutender Zeitfragen. — 12. Heft.) 63 S. kl. 8°. Straßburg, F. X. Le Roux & Co. 0,50 M.

Nowack, Liebe und Ehe im deutschen Roman zu Rousseaus Zeiten 1747 bis 1774. Eine Studie zum 18. Jahrhundert. 124 S. gr. 8°. Bern, A. Francke. 2,50 M.

von der Leyen, Friedrich, Zur Entstehung des Märchens. V. VI. (Schluß.) Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. N. S. Bd. XVI, 1. u. 2. Heft. S. 1—24. — 3. u. 4 Heft. S. 282—300.

Gaster, Bernhard, Die deutsche Lyrik in den letzten fünfzig Jahren. 9 Vorträge. 314 S. 8° mit Bildnissen. Wolfenbüttel, Heckners Verlag. 1905. 6 M.

Bonus, Arthur, Prosalyrik. Kunstwart XIX, 8. (Zweites Januar-Heft.) S. 426—432.

Lucas, Franz, Zur Balladentechnik der Annette v. Droste-Hülshoff. 70 S. gr. 8°. Münster, Regensberg. 1 M.

5. Raumkunst.

Lipps, Theodor, Über einfachste Formen der Raumkunst. (Aus »Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften«. S. 401—480.) Lex. 8° mit 5 Taf. München, G. Franz Verlag. 3 M.

Speltz, Alex., Das romanische und gotische Ornament mit Einschluß des altchristlichen, byzantinischen, keltischen, russischen, arabischen, maurischen, sarazenischen, türkischen, persischen, indischen, chinesischen und japanischen Ornaments. 100 Volltafeln mit illustr. Text. Separatausgabe des Werkes »Der Ornamentstil«. (S. 99—259.) gr. 8°. Berlin, B. Heßling. 4 M.

Deri, Max, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. 97 S. 8°. Berlin, Schuster & Bufleb. 2 M.

Lange, K. v., Die Entstehung der dekorativen Kunstformen. Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe 2.

Baudin, H., L'enseigne et l'affiche. Avec 44 grav. 99 S. 8°. Paris, Fischbacher. 2,50 Fr.

Sangiorgi, Giorgio, Cimelli dell' industria tessile orientale. L'arte (Adolfo Venturi). IX. Jahrg., III. Bd. (Mai-Juni.) S. 193—198.

---

van de Velde, Henry, Der neue Stil. Die neue Rundschau 6. (Juni.) S. 641—659.

van de Velde, Henry, Modern und Prämodern. Die Werkkunst I, 16. (29. April.) — 17. (13. Mai.)

Breuer, Robert, Zur Revision des Japanismus. Deutsche Kunst und Dekoration IX, 7. (April.)

Moltheim, Walcher Ritter v., Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Österreich ob der Enns und Salzburg bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner. VIII, 121 S. gr. 4° mit 140 Abb. u. 25 Taf. Wien, Gilhofer & Ranschburg. Geb. in Leinw. 125 M.

Buß, Georg, Das Kostüm in Vergangenheit und Gegenwart. (Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Hanns v. Zobeltitz.) 172 S. Lex. 8° mit 134 Abb. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 4 M.; geb. 5 M.

Luthmer, F., Buchbindekunst. Zeitschrift für bildende Kunst 8. (Mai.) S. 145—153.

Schiller, Alb., Zeittafel der Baustile. Für den Stillehre-Unterricht zusammengestellt. 13 S. kl. 8°. Stuttgart, H. Enderlen. 0,50 M.

Hoeber, Fritz, Zur Hegemonie der Architektur. Die Rheinlande VI, 5. S. 172—180.

Uhde, Konst., Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Ihre Entstehung und geschichtliche Entwickelung bei den verschiedenen Völkern. IV. Bd. 1. Halbbd.: Der Steinbau in künstlichem Stein, die geschichtliche Entwickelung der Gesimse in den verschiedenen Baustilen. XIII, 79 S. 4° u. 91 Abb. Berlin, E. Wasmuth. 6,50 M.; geb. in Halbfrz. 8,50 M.

6. Bildkunst.

Bie, Oskar, Sechs akademische Vorlesungen über moderne Kunst. Die neue Rundschau 3. (März.) S. 257—285.

Plönnis, Ad., Die moderne Kunst und ihr Schönheitsideal. Erörterungen zur

ästhetischen Würdigung ihrer malerischen und plastischen Kunstweise. V, 85 S. gr. 8°. Köln, H. Theissing. 1905. 1 M.

Schmarsow, A., Plastik und Malerei. Eine Antwort auf Dr. Corweghs Vorschläge. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 19. Jan.

Pachinger, A. M., Die Mutterschaft in der Malerei und Graphik. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Gust. Klein. 212 S. gr. 8° mit 130 Illustr. u. Bildbeilagen. München, G. Müller. 8 M.

Müller, Walt. A., Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst. VI, 178 S. gr. 8° mit Abb. und 6 Taf. Leipzig, B. G. Teubner. 4 M.

J. Winckelmann und G. E. Lessing. Klassische Schönheit. Ausgewählt und eingeleitet von A. v. Gleichen-Rußwurm. (Erzieher zu deutscher Bildung. 7.) Jena, Eugen Diederichs. 2 M.

Ciaccio, Lisetta, Scoltura romana del rinascimento. Primo periodo (sino al pontificato di Pio II). L'arte (Adolfo Venturi). IX. Jahrg. III. Bd. (Mai-Juni.) S. 165—184.

Willrich, Erich, Die Anfänge einer neuen Architekturplastik. Deutsche Kunst und Dekoration IX, 9. (Juni.)

Schubring, Paul, Die deutsche Schaumünze der Gegenwart. Die Werkkunst I, 3. (29. Oktober 1905.)

Edgar, C. C., Über antike Hohlformen. Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien. Bd. IX, 1. Heft. (30. April.) S. 27—32.

Ruskin, John, Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung. 13. Bd. Moderne Maler. III. Von verschiedenen Dingen. Aus dem Englischen von Hedwig Broda. Buchschmuck von J. V. Cissarz. Umschlagzeichnung von Otto Eckmann. IV, 397 S. 8° mit Abb. u. 18 Taf. Jena, E. Diederichs. 10 M.; geb. 11 M.

Marius, G. H., Die holländische Malerei im 19. Jahrhundert. Deutsch von H. Koßmann-Kliver. VII, 491 S. gr. 8° mit Abb. u. 1 Taf. Berlin, S. Fischer Verl. 13 M.

Meier-Graefe, Jul., Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei. 231 S. gr. 8° mit Abb. Leipzig, Insel-Verlag. 1905. Kart. 4 M.

Grabowsky, Adolf, Der Kampf um Böcklin. 208 S. gr. 8°. Berlin, S. Cronbach. 2,50 M.

Meier-Graefe, Jul., Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands. 272 S. gr. 8° mit Abb. Leipzig, Insel-Verlag. 6 M.; geb. in Leinw. 7,50 M.

Jessen, Jarno, Prärafaelismus. (Die Kunst, Sammlung illustrierter Monographien. Hrsg. von Richard Muther. — Bd. 45.) 66 S. kl. 8°. Mit 1 Heliograv., 14 Vollbildern in Tonätzung und Buchschmuck von Walter Crane. Berlin, Bard, Marquardt & Co. Kart. 1,25 M.; geb. in Leinw. 1,50 M.; in Leder 2,50 M.

Laurent, Raymond, Le préraphaélisme en Angleterre. La Nouvelle Revue Nr. 159. (15. Mai.) S. 170—186.

The Pre-raphaelite brotherhood. The Quarterly Review Nr. 407. (April.) S. 352—374.

Woermann, Karl, Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. (Führer zur Kunst. 4. Bd.) Eßlingen a. N., Paul Neff (Max Schreiber). 1 M.

Bouchaud, Pierre de, La fin de la renaissance italienne. La Nouvelle Revue Nr. 159. (15. Mai.) S. 237—248.

Weese, Art., Renaissanceprobleme. 76 S. gr. 8°. Bern, A. Francke. 1 M.

Jacobsthal, Paul, Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst. Ein formgeschichtlicher Versuch. VI, 60 S. gr. 8° mit 4 Taf. Berlin, Weidmann. 3,60 M.

Brinckmann, A. E., Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 69. Heft.) VII, 54 S. Lex. 8° mit 9 Taf. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4 M.

Schur, Ernst, Über dekorative Malerei. Die Rheinlande VI, 2. (Febr.) S. 50—55.

Kunowski, Loth. v., Durch Kunst zum Leben. V. Bd. Licht und Helligkeit. Mit 8 rhythmischen Studien von Gertr. v. Kunowski, des Verf. Schülerin. 390 S. 8°. Den Buchschmuck zeichnete J. V. Cissarz. Jena, E. Diederichs. 6 M.; geb. 7 M.

Berger, Ernst, Böcklins Technik. Mit dem Bildnis des Meisters nach einem Relief von S. Landsinger. (Sammlung maltechnischer Schriften. — 1. Bd.) IX, 174 S. 8°. München, G. D. W. Callwey. 3 M.; geb. 4 M.

Foth, Max, Wie rahmen wir unsere Bilder ein? Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 41, Heft 2 u. 3. S. 145—163.

Beringer, J. A., Betrachtungen zu W. Steinhausens Griffelkunst. Die Rheinlande VI, 2. (Febr.) S. 44—49.

Waldmann, E., Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 68. Heft.) VIII, 70 S. Lex. 8° mit 15 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Krummacher, Karl, Der Geschmack im Alltagsleben. Deutsche Revue. 31. Jahrg. II. Bd. S. 81—90.

Schmidt, Karl Eug., Der perfekte Kunstkenner. Vademekum für Kenner und solche, die es werden wollen. 128 S. kl. 8°. Stuttgart, W. Spemann. 2,40 M.

Lamprecht, Karl, Neue Gesellschaft und neuer Geschmack. Die Umschau X, 3. (13. Jan.)

Volkmann, Ludw., Kunstgenuß auf Reisen. 83 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Kart. 2,50 M.

Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstags in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905. Musik und Gymnastik. Leipzig, R. Voigtländer. 1,25 M.

Weißenborn, Das Formen, ein Ausdrucks- und Erziehungsmittel. Neue Bahnen, Zeitschrift für Erziehung und Unterricht. 17. Jahrg., 5. Heft.

Lüttge, Ernst, Der stilistische Anschauungsunterricht. 1. Teil. Anleitung zu einer planmäßigen Gestaltung der ersten Stilübungen auf anschaulicher Grundlage. 4. durchges. Aufl. VIII, 184 S. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 1,10 M.; geb. 2 M.

Lichtwark, Alfr., Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien.) 6. Aufl. 136 S. 8° mit 16 Abb. Berlin, B. Cassirer. Kart. 4 M.

Wolgast, Heinrich, Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. 1 Bl. u. 140 S. 8°. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner. 1,60 M.

Schmidt, Alfr., Kunst- und Gedichtsbehandlung im Unterrichte. Einführung in die Musik der Sprache in der deutschen Poesie und in das Wesen einer ästhetisch gestimmten, gemütvollen Gedichtsbehandlung. Mit Lehrbeispielen und Einzelbesprechungen. XII, 312 S. gr. 8°. Altenburg, Th. Unger. 4,80 M.; geb. 5,80 M.

Zepler, Marg. N., Erziehung zur Körperschönheit. Turnen und Tanzen. Ein Beitrag zur Mädchenerziehung. (Die Kultur. Sammlung illustrierter Einzeldarstel-

lungen. Hrsg. von C. Gurlitt. — Bd. 7.) 70 S. kl. 8° mit 32 Abb. Berlin, Bard, Marquardt & Co. Kart. 1,25 M.; geb. in Leinw. 1,50 M.; in Leder 2,50 M.

Leo, Maria, Die Stellung des Musikunterrichts im allgemeinen Erziehungsplan. Vortrag. 10 S. gr. 8°. Berlin, Osellius. 0,30 M.

Fuchs, J., Pädagogische Verwendung der Tonwerke. Vortrag, gehalten vor dem dritten musikpädagogischen Kongreß. Leipzig, Fr. Hofmeister. 0,30 M.

Meschendörfer, Adolf, Vorträge über Kultur und Kunst. 72 S. 8°. Kronstadt, H. Zeidner. 1,25 M.

Groos, Karl, Unser Bedürfnis nach ästhetischer Kultur. Kunstwart XIX, 14. (Zweites April-Heft.) S. 53—58.

Witkowski, Georg, Die Kunst und das Leben. Vortrag. Mit einem Verzeichnis wertvoller Kunstwerke in guten Nachbildungen zum Schmucke des Hauses. 54 S. kl. 8°. Leipzig, M. Hesse. 0,40 M.

Hausbildereien. Flugschriften des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur Nr. 6. 8 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Avenarius, Ferdinand, Hausbildereien. Kunstwart XIX, 10. (Zweites Februar-Heft.) S. 525—530.

Pudor, Heinrich, Arbeiterkonzerte. Neue musikalische Presse XV, 1. (6. Jan.)

Köstlin, H. A., Ein Stück Volkskunst. Neue Musik-Zeitung Nr. 10. (15. Febr.)

Leisching, Julius, Die Kunst auf der Straße. Die Werkkunst I, 16. (29. April.)

Keßler, Harry Graf, Kunst und Publikum. Die neue Rundschau 1. (Januar.) S. 112—116.

Stapfer, Paul, Questions esthétiques et religieuses. 242 S. 8°. Paris, F. Alcan. 3,75 Fr.

Pfennigsdorf, E., Das Christentum, die Religion der Schönheit. 16 S. gr. 8°. Dessau, A. Haarth. 0,25 M.

Steinhausen, Heinrich, Kultus und Kunst. Kunstwart XIX, 15. (Erstes Mai-Heft.) S. 117—123.

Thode, Henry, Kunst und Sittlichkeit. 1.—2. Tausend. 37 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter Verl. 0,80 M.

Vogel, Thdr., Zur sittlichen Würdigung Goethes. Vortrag. 39 S. 8°. Dresden, L. Ehlermann. 0,95 M.

Kaifer, Ph., Shakespeares Zeugnis wider die Unsittlichkeit (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Neue Folge, hrsg. von Dr. Joh. Mich. Raich. — 25. Bd., 4. Heft.) 39 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.

Tarozzi, L'ispirazione umanitaria nell' arte (morale ed arte). Rivista di filosofia e scienze affini. Vol. I, Nr. 1—2.

Bohn, Die Münchener »Jugend« und die neue Moral. 16 S. gr. 8°. Berlin (Leipzig, H. G. Wallmann). 0,30 M.

Spont, H., L'art et l'amour. La Nouvelle Revue. Nr. 151.

Gaultier, Paul, Le rôle social de l'art. Revue philosophique XXXI, 4. (April.) S. 391—409.

Lux, Joseph August, Volkswirtschaftliche Werte im Kunstgewerbe. I. Ursprungswerte. II. Die Herrschaft der Qualität. III. Soziale Kultur. Die Werkkunst I, 15. (15. April.) — 16. (29. April.) — 17. (13. Mai.)

Wahl, Thdr., Die weibliche Gefahr auf literarischem Gebiete. (Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Hrsg. von U. v. Hassell und Th. Wahl. — 31. Bd., 2. Heft.) 46 S. gr. 8°. Stuttgart, Ch. Belser. 0,60 M.

Wiesinger, R., Das Judentum in der deutschen Literatur. (Deutsche Fragen.) 26 S. 8°. Großenhain, Baumert & Ronge. 0,55 M.

Lange, Konrad, Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege. Rede. 31 S. Lex. 8°. Tübingen, G. Schnürlen. 1 M.

Stern, J., Über den Wert der dichterischen Behandlung des Verbrechens für die Strafrechtswissenschaft. Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft XXVI, S. 145—171.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Strandgut. Monatsschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Herausgeber und Chefredakteur Schulvorst. a. D. M. Hassenstein, Red.: Frau Schneidhuber.

1. Jahrgang. 4. Vierteljahr Jan. bis März 1906. 3 Nummern. gr. 8°. München, Hassenstein. Je 0,50 M.

2. Jahrgang. April 1906 bis März 1907, 12 Nummern. (Nr. 1 32 S. m. Abb. u. 1 Taf.) gr. 8°. Ebenda. Je 0,50 M.

Die Operette. Eine Bühnen-Zeitschrift. Herausgeber Alb. Steinhage.

1. Jahrgang 1906. 24 Nummern. (Nr. 1 20 S.) 8°. Leipzig, Königsplatz 9, Verlag der Operette. Vierteljährlich 1,50 M.; einzelne Nummern 0,30 M.

Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Dr. S. Rahmer. gr. 8°. München, E. Reinhardt. Jedes Heft 1 M.

Sänger-Zeitung, rheinisch-westfälische. Zeitschrift für Dirigenten, Sänger und Gesangsfreunde. Hrsg. von Franz Hanemann jr.

1. Jahrgang 1906. 12 Nummern. (Nr. 1 32 S. u. 4 S. Musikbeilage.) 8°. Iserlohn, F. Hanemann. 2 M.; einzelne Nummern 0,25 M.

Der Bühnenleiter. Beiträge zu einer Renaissance des Theaters. Herausgeber und Redakteur: Hanns Kollar.

1. Jahrgang März 1906 bis Februar 1907. 12 Nummern. (Nr. 1 16 S.) Lex. 8°. Wien, J. Lenobel. 6 M.; einzelne Nummern 0,50 M.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. 1. Bd. XIII, 388 S. Lex. 8° mit Abb. und 3 Taf. Berlin, O. Cassirer. 1906. 16 M.; geb. 19 M.

Flugblätter für künstlerische Kultur. Herausgegeben von Willy Leven. Lex. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 1906. Jedes Heft 0,80 M.; im Subskr.-Preis 0,60 M.; 12 Hefte bilden einen Band.

1. Johs. Rée, Habe ich den rechten Geschmack? Ein Beitrag zur Ästhetik des täglichen Lebens. 41 S.
2. Willy O. Dreßler, Kultur der Feste. 35 S.
3. Neue Theaterkultur. — Karl Moritz, Vom modernen Theaterbau. — Herbert Eulenberg, Zur Theaterreform. — Fel. Poppenberg, Die neue Szene.
4. Willy Leven, Vom Kulturgefühl. 67 S.

V.

Ästhetisches Ideal und ethische Norm.

Von

Anna Tumarkin.

Die neueren Untersuchungen zur Werttheorie haben auch die Frage nach der Bedeutung des Wertbegriffs für die Ästhetik zur Sprache gebracht. Während auf der einen Seite die Ästhetik in eine allgemeine Wertlehre eingereiht (so von Jonas Cohn in seiner »Allgemeinen Ästhetik«) oder sogar als das ursprüngliche, natürliche Gebiet von Wertungen betrachtet wird (Edith Landmann-Kalischer sieht »den Typus des Werturteils in dem reinen, uninteressierten Geschmacksurteil«, Archiv f. d. ges. Psychol., V, S. 270), zeigt sich auf der anderen Seite das entgegengesetzte Bestreben, den Wertbegriff ganz von der Ästhetik auszuschließen: von Meinong ausgehend, der das Werthalten als ein Wirklichkeitsgefühl, als eine emotionale Reaktion auf etwas Existierendes auffaßt, unterscheidet Witasek das ästhetische Gefallen, das eine Vorstellung zu seiner Voraussetzung hat, von dem Werthalten, das auf einem Urteil beruht, und setzt die Begriffe Wert und Schönheit einander entgegen (»Wert und Schönheit«, Archiv f. syst. Phil., VIII, S. 164 ff.). Daß die Schönheit Gegenstand der Werthaltung wird, sei für sie nicht wesentlich: »etwas ist schön nicht weil oder indem es gewertet wird, sondern es hat Wert, weil es schön ist« (S. 166).

So berechtigt auch Witaseks Widerspruch gegen das Einordnen der Ästhetik in eine allgemeine Wertlehre mir zu sein scheint, weil unter dem Gesichtspunkt des Wertes das ästhetische Verhalten nicht in seiner Eigentümlichkeit erkannt werden kann, — der Standpunkt, den Witasek in dieser Frage selbst einnimmt, scheint mir, so wie er die Frage formuliert, auch nicht durchführbar. Die Eigentümlichkeit des ästhetischen Verhaltens läßt sich allerdings nicht von dem Begriff des Wertes aus erfassen, aber diese Eigentümlichkeit liegt ursprünglich nicht im ästhetischen Urteil, nicht im Begriff der Schönheit, sogar nicht im ästhetischen Gefallen, sondern in der ästhetischen Betrachtung, an die jenes Gefallen sich knüpft, das Geschmacksurteil nach sich ziehend. Witasek aber geht so gut wie Cohn von dem ästhetischen Urteil aus, dem Urteil über die Schönheit eines Gegenstandes; und da liegt der

Vergleich mit dem Urteil über den sittlichen, praktischen oder auch wissenschaftlichen Wert tatsächlich nahe, denn der Unterschied ist hier bei weitem nicht so groß, wie wenn man die verschiedenen Formen des Verhaltens vergleicht, auf denen jene Urteile beruhen. Als Verstandesfunktion bleibt sich das Urteil in allen diesen Fällen seiner Form nach gleich, und seinen Inhalt bildet überall in ähnlicher Weise die Zuwendung zum betrachteten Objekt, die Bevorzugung eines Gegenstandes vor den anderen, wenn auch der Grund dieses Vorziehens in jedem Falle ein anderer ist.

So möchte ich im Gegensatz zu Witasek sagen: »Etwas ist schön, indem es (ästhetisch) gewertet wird.« Denn die Schönheit eines Gegenstandes kommt uns erst zum Bewußtsein, wenn wir uns über das Objekt, das unserer Betrachtung zu Grunde liegt, Rechenschaft geben und, indem das Objekt diese ästhetische Betrachtung veranlaßt, das Urteil: »es ist schön« fällen. Dann aber ist es nicht mehr bloß eine reine Betrachtung, nicht eine Hingabe an die »Erscheinung«, sondern eine wertende Beurteilung des wirklich existierenden, die Betrachtung veranlassenden Gegenstandes, also doch eine »Werthaltung« im Meinongschen Sinne, der die Überzeugung vom Dasein des gewerteten Gegenstandes zu Grunde liegt. Und dieser als schön erkannte Gegenstand hat auch, wie jeder Wertgegenstand, seine Motivationskraft, ist Objekt der Begierde; seine Existenz, die Möglichkeit seiner Betrachtung, vielleicht auch seines Besitzes wird gewünscht und ist uns nicht gleichgültig. Die Betrachtung selbst, die reine ästhetische Kontemplation möchte »interesselos«, der Frage der Wirklichkeit gegenüber gleichgültig sein, in Bezug auf den Gegenstand, den wir als Grund jener Betrachtung erkennen, haben wir wohl ein Interesse. Gewiß gehört dieses Interesse am schönen Gegenstand, über dessen Existenz wir uns freuen und dessen Fortdauer wir wünschen, nicht zum Wesen der ästhetischen Betrachtung, es deckt sich nicht mit dieser, aber es entspringt so natürlich aus ihr, daß es in Wirklichkeit fast nie eine ästhetische Betrachtung gibt, in deren Gefolge nicht ein Interesse entstünde, wir uns fast nie der ästhetischen Betrachtung hingeben, ohne uns über die Veranlassung dieser uns festhaltenden Betrachtung Rechenschaft zu geben und auf diese Veranlassung dann auch Wert zu legen.

So gehört das Urteil über die Schönheit, als die natürliche Folge der ästhetischen Betrachtung (des eigentlichen Gegenstandes der ästhetischen Untersuchung), mit zur Ästhetik, obgleich »das Schöne« nicht der Grundbegriff, nicht der Ausgangspunkt der psychologischen Ästhetik ist und das Urteil über das Schöne nicht das Wesen des ästhetischen Verhaltens ausmacht. Man könnte vielleicht sogar noch weiter gehen und

sagen, daß auch das, was den unmittelbaren Grund des Werturteils »es ist schön« bildet, daß die Lust, welche uns die ästhetische Betrachtung gewährt, ebenfalls nicht zum Wesen des ästhetischen Verhaltens gehört. Tatsächlich trägt allerdings das letztere lustvollen Charakter, sonst würden wir nicht dabei verweilen; aber ebenso wie uns die Betrachtung des künstlerischen Bildes des Lebens festhält, ebenso hält uns auch das wirkliche Leben selbst fest; und so wenig wir deswegen, weil wir am Leben hangen, sein Wesen in der Lust sehen, so wenig dürfen wir darin auch das Wesen des ästhetischen Verhaltens suchen. Statt von ästhetischem Verhalten von ästhetischem Genuß oder ästhetischem Gefallen sprechen, heißt eine Nebenerscheinung zum Wesen des in Frage kommenden Vorgangs machen. Und doch gehört dieses Gefallen und damit auch das Werturteil über das Schöne in kein anderes Gebiet als das der Ästhetik, weil in diesem Gefallen das Motiv zu aller ästhetischen Tätigkeit liegt, der produktiven wie der rezeptiven.

Soll die Ästhetik als selbständige Wissenschaft den anderen Gebieten gegenüberstehen, so muß das ästhetische Verhalten in seiner Eigentümlichkeit erfaßt werden. Der Kürze halber bezeichne ich dieses eigentümliche ästhetische Verhalten als »ästhetische Betrachtung«, obgleich ich mir der Ungenauigkeit wohl bewußt bin, die in dem Hervorheben eines einzelnen Zuges dieses komplizierten Vorgangs liegt. Die Analyse dieser »ästhetischen Betrachtung« bildet den eigentümlichen Gegenstand der Ästhetik; je weiter die letztere darüber hinausgeht, desto mehr nähert sie sich den anderen Gebieten. Im Urteil über die Schönheit ist die ästhetische Eigentümlichkeit fast ganz verwischt; es ist ein Werturteil, das als solches den anderen Werturteilen gleichkommt; die ihm zu Grunde liegende Hinwendung zum schönen Gegenstand ist so gut eine »Werthaltung« von etwas Existierendem, wie die Werthaltung des sittlich Vollkommenen oder des praktisch Nützlichen. Will man auch auf dieser Stufe die Eigentümlichkeit des Ästhetischen wahren und das ästhetische Gefallen von allen Formen der Werthaltung unterscheiden, so braucht man jedenfalls einen anderen Ausdruck, der das, was sowohl jenem als diesen gemeinsam ist, bezeichnet. Denn wenn auch die Zuwendung in verschiedenen Fällen verschieden bedingt ist und daher auch einen etwas modifizierten Charakter trägt, so bleibt sie doch immer dieselbe Zuwendung, und der sprachliche Gebrauch hat daher nicht so unrecht, den Ausdruck Wert auch auf das ästhetische Gebiet anzuwenden.

Die Einigung in der Frage nach der Bedeutung des Wertbegriffs für die Ästhetik wird dadurch erschwert, daß man auf beiden Seiten statt von der ästhetischen Betrachtung von dem ästhetischen Urteil

ausgeht. Dies erscheint mir als eine Nachwirkung der Kantischen »Urteilskraft«, in der die Ästhetik in einer Analyse des Geschmacksurteils besteht. Bei Kant war dieses Vorgehen bedingt durch sein allgemeines System, durch seine Kategorienlehre, durch die Bedeutung, welche er seinem Prinzip der Ableitung der reinen Verstandesbegriffe beilegte. Aber wie fruchtbar Kants »systematischer Faktor« sich sonst gerade in der Ästhetik erwies, indem er dem Denker dieses ihm von Hause aus fremde Gebiet eröffnete, — darin zeigte sich wieder der unorganische Ursprung der Ästhetik Kants, daß er, was er als Eigentümlichkeit der ästhetischen Betrachtung erkannt hatte, nun auf das ästhetische Urteil übertrug und so die Herausdifferenzierung der Ästhetik, die er doch anstrebte, in der Formulierung wieder aufgab [1]). Wenn Kant dem ästhetischen Urteil Eigenschaften beilegt, die eigentlich nur der ästhetischen Betrachtung zukommen, so faßt er das ästhetische Verhalten, da er es doch in seiner Eigentümlichkeit erkennen möchte, gerade von der Seite auf, an der es sich am wenigsten von den anderen Formen des Verhaltens unterscheidet. Eine Folge dieser Kantischen Problemstellung, die bei dem Bestreben, dem ästhetischen Verhalten in seiner Eigenart gerecht zu werden, doch von jenem Punkt dieses Verhaltens ausgeht, der am wenigsten eigenartig ist, von dem Urteil über die Schönheit, ist es, wenn heute auf der einen Seite die Ästhetik ganz in die allgemeine Wertlehre eingereiht, auf der anderen Seite aber der Wertbegriff von der Ästhetik wiederum ganz ausgeschlossen wird.

Die beiden Forderungen, welche jede psychologische Ästhetik erfüllen muß, sind, daß das ästhetische Verhalten in seiner Eigentümlichkeit gefaßt werde, und ferner, daß aus dieser Auffassung eine Erklärung, eine Motivierung unseres Verweilens bei der ästhetischen Betätigung sich ergebe, denn eine unmotivierte menschliche Betätigung, eine Betätigung ohne Anreiz ist für den Psychologen ebenso undenkbar, wie für den Naturforscher eine körperliche Bewegung ohne die sie veranlassende Energie; ein »reines Spiel«, als Tätigkeit ohne jedes Motiv, ohne Anreiz, ist ein metaphysischer Begriff, mit dem der Psycholog nichts anfangen kann. Und das ist es, was vom psychologischen Standpunkt aus gegen die formalistische Ästhetik eingewandt werden muß, daß sie keine von den beiden Forderungen erfüllt: das ästhetische Verhalten als mehr oder weniger bewußtes Erfassen gewisser Raum- und Zeitverhältnisse definierend, zeigt sie nicht, worin denn das Eigentümliche des ästhetischen Verhaltens besteht, das uns berechtigte, es vom theoretischen Verhalten zu unterscheiden, und sie erklärt nicht, worauf

[1]) Ausführliches darüber in den Kantstudien, Bd. XI, S. 348 ff.

die selbsterhaltende Kraft des ästhetischen Verhaltens beruht, wodurch uns die ästhetische Betrachtung anzieht. Die Theorie von dem unbewußten Erkennen ist in ihren verschiedenen Formulierungen nur ein unbefriedigendes Kompromiß, wobei das ästhetische Verhalten zum Unterschied vom theoretisch-wissenschaftlichen wohl auf die Stimmung zurückgeführt, diese letztere aber aus denselben rationalistischen Prinzipien heraus erklärt wird, auf denen auch das wissenschaftliche Erkennen beruht. Der Begriff des »unbewußten Rechnens der Seele« ist schon in seinem Ursprung ein Notbehelf, um dem ästhetischen Eindruck mit seiner irrationellen Natur gerecht zu werden, ohne doch mit den rationalistischen Prinzipien der Ästhetik zu brechen. Jede Ästhetik, welche das Wesen des ästhetischen Verhaltens im bewußten oder unbewußten Erfassen von Formen sieht, bleibt auch die Antwort auf die andere Frage schuldig, was den Künstler zu seiner oft die Anspannung aller Kräfte verlangenden Tätigkeit treibt und was uns bei der Betrachtung seines Werkes festhält; denn das Ziel, das wir sonst bei jedem Erfassen von Gegebenem verfolgen, das Ziel der objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit, fällt beim ästhetischen Verhalten, der ideellen Welt der Kunst gegenüber, fort.

Beide Lücken sucht die Einfühlungslehre auszufüllen, die heute in ähnlicher Weise der Anschauungslehre entgegentritt, wie früher die Inhalts- der Formästhetik, nur daß heute die alte Streitfrage nicht mehr metaphysisch, sondern psychologisch gefaßt wird: wann beginnt in jedem einzelnen Falle das spezifisch ästhetische Verhalten, ob bereits beim Erfassen der gegebenen Verhältnisse (A. Hildebrand, E. Kalischer, im gewissen Sinne auch Konrad Lange — Verstehen dessen, was das Kunstwerk darstellt) oder erst beim Erfüllen des Erfaßten mit seelischem Inhalt, bei der Einfühlung. Und in analoger Weise setzt sich die Streitfrage fort innerhalb der Einfühlungsästhetik: das ästhetische Verhalten zwar nicht in objektiver Erkenntnis, sondern in Einfühlung bestehend, diese Einfühlung selbst aber beruhend auf unserer Kenntnis von den objektiven Lebensbedingungen und Lebensäußerungen des betrachteten Wesens (Th. Lipps); oder aber das ästhetische Verhalten bestehend in der unmittelbaren gefühlsmäßigen Reaktion des Subjekts auf die gegebenen Formen, die durch ihre Analogie mit unseren Ausdrucksbewegungen direkt unser Gefühl affizieren; der eigentliche Inhalt der »ästhetischen Betrachtung« ist im letzteren Falle ein rein subjektives Erlebnis, dieses Erlebnis aber wird objektiviert in der betrachteten Form, die als Träger jenes Erlebnisses erscheint und die selbst so gut dem Fühllosen wie dem Fühlenden, dem Toten wie dem Lebendigen gehören kann. Diese letztere Theorie, die subjektiv gefaßte Einfühlungslehre, scheint mir am ehesten die oben präzisierten Forderungen

zu erfüllen. Sie hebt als ästhetisch einen Akt hervor, der wesensverschieden ist von allen übrigen Lebensäußerungen des Menschen: das Verschmelzen des subjektiven Gefühls mit der objektiven Vorstellung[1]), welche das Gefühl nicht bloß veranlaßt, sondern auch selbst verkörpert, dieses sich selbst in einem anderen Fühlen, dieses einzigartige Verwachsen von Subjekt und Objekt. Diese Auffassung erklärt auch, was uns bei der ästhetischen Betrachtung festhält, was den Künstler zum Schaffen und den Genießenden zur Betrachtung treibt; denn indem wir unsere eigene Gefühlsweise in den Gegenstand hineinfühlen, lebt sich das, was an Gefühlsmöglichkeiten in uns liegt und durch unsere individuelle Stellung im realen Leben nicht ausgelöst wird, aus, gelangen unsere potentiell vorhandenen, aber noch nicht ausgelösten und daher am meisten nach Auslösung verlangenden Gefühlskräfte zur Betätigung. Dieses Sichausleben all der Gefühle, deren wir der Anlage nach fähig sind, denen aber bis jetzt zur Realisierung keine Gelegenheit geboten wurde, ist uns geradeso Bedürfnis, wie das Ausleben aller anderen in uns liegenden Kräfte, und die Lust, die wir daran empfinden, ist nichts anderes als die natürliche Selbstbehauptung, wie sie jedem Wesen eigen ist, die instinktive Bejahung des eigenen Selbst.

So ist es ein Analogon jenes Selbsterhaltungstriebes, der uns in allem Wirken und Leiden an das Leben kettet, was uns auch bei ästhetischer Betrachtung bezw. bei künstlerischem Schaffen festhält, ein verinnerlichter, verfeinerter, nach innen reflektierter Selbsterhaltungstrieb; denn nicht darauf kommt es beim ästhetischen Verhalten an, daß unser einzelnes individuelles Ich, wie es durch seine gegebene Stellung im realen Leben bestimmt ist, in seinem persönlichen Wohl gefördert werde, sondern darauf, daß wir durch Einfühlung in uns, wie in einem Spiegel, all das Wohl und all das Weh reflektieren, das ein Mensch überhaupt je erleben kann. Das Objekt, das diese Einfühlung veranlaßt hat, wird gesucht, nicht insofern es selbst in realer Beziehung steht zu dem betrachtenden Individuum, in dessen persönliche Lebensverhältnisse eingreifend, sondern nur insofern es als Symbol, auf das die Gefühle des Betrachters übertragen werden, jenes Selbstgefühl verkörpert. Wie alles, was von uns gesucht wird, eine Anziehungskraft auf uns ausübt, hat auch das Objekt der ästhetischen Betrachtung Wert für uns, aber nicht realen Wert, gleich demjenigen, was unser Dasein direkt bestimmt, sondern bloß symbolischen Wert, insofern es Veranlassung gibt, uns unseres eigenen Gefühlsreichtums bewußt zu

[1]) Vgl. H. Siebeck, »Über musikalische Einfühlung«, Zeitschr. f. Phil. Bd. 127, Heft 1.

werden. Die Linie, die ich betrachte, ist an sich in ihrem realen Dasein für mein persönliches Wohl gleichgültig, aber die Vorstellung, die sie in mir erweckt, wird zum Träger eines Gefühls, das mich festhält. Das Objekt gewinnt Wert als Symbol eines subjektiven Vorgangs; eigentlich ist es dieser letztere, der Wert für uns hat, aber weil dieser subjektive Vorgang uns nicht anders zum Bewußtsein kommen kann als verkörpert, getragen von der Vorstellung des Objektes, geht jene Wertung durch eine natürliche Gefühlsassoziation auf das letztere über. Wir übertragen auf das Symbol den Wert des Symbolisierten; und zwar ist diese Übertragung keine willkürliche, auf einer zufälligen Verwechslung beruhende, wie wenn in religiöser Symbolik das abbildende Bild zur abgebildeten und angebeteten Gottheit wird, oder wenn der naive Zuschauer auf der Bühne »denselben Cäsar, der über Rom geherrscht hat«, zu sehen meint, oder auch, wenn das spielende Kind an dem Stock geradeso hängt, als wenn es ein lebendiges Pferd wäre [1]); bei diesen Formen der willkürlichen Symbolik haben das Symbol und das Symbolisierte jedes seine eigene Existenz für sich, und das eine wird in einem Moment für das andere genommen, um vielleicht in dem nächstfolgenden wieder davon unterschieden zu werden; die religiöse Ekstase oder die ungeschulte Phantasie bewirkt eine Illusion, die bei ruhiger Betrachtung, als Irrtum erkannt, wieder verschwindet.

Von dieser auf Irrtum beruhenden, willkürlichen Symbolik ist die ästhetische Symbolik wesentlich verschieden: das Symbolisierte hat hier nicht eine gesonderte Existenz neben dem Symbol; wir erleben den subjektiven Vorgang der Einfühlung nur an die Vorstellung der sie veranlassenden Formen gebunden; das Symbol und das Symbolisierte sind hier viel inniger als in allen anderen Fällen miteinander vereinigt. Es ist keine zufällige Verwechslung mehr, sondern eine natürliche Verschmelzung, wenn wir den Wert, den für uns das Symbolisierte hat, auf das Symbol übertragen, denn wir können ohne das letztere auch das erstere nicht erleben, seiner nicht bewußt werden. Daher verschwindet die ästhetische Illusion, wenn man da überhaupt noch von Illusion sprechen darf, nicht, sobald man sich über ihre Natur Rechenschaft gibt, wie es bei der religiösen Illusion des Bilderverehrers, der kindlichen Illusion des seinen Stock für ein Pferd haltenden Knaben oder der »dramatischen Illusion« des naiven Zuschauers der Fall ist, welcher denselben Cäsar, der über Rom geherrscht hat, vor sich auf der Bühne zu sehen glaubt. Der fanatische Bilderverehrer, der spielende Knabe, der naive Zuschauer haben es nicht gern, wenn

[1]) Vgl. H. Gomperz, »Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst«. Beilage zur »Allgem. Zeitung« vom 14. u. 15. Juli 1905.

man sie daran erinnert, daß sie einen Stein, einen Stock, einen geschminkten Schauspieler vor sich haben; in allen diesen Fällen wird die Illusion durch die kritische Betrachtung wesentlich geschwächt. Die ästhetische Einfühlung, die von jener »dramatischen Illusion« wohl unterschieden werden muß, wird durch die Erkenntnis, daß wir es bloß mit einer einfachen Linie zu tun haben, auch nicht für einen vorübergehenden Augenblick aufgehoben.

Demnach ist es zwar ein übertragener, symbolischer, aber doch kein geborgter, illusorischer, sondern ein eigener, wirklicher Wert, der dem Gegenstand der ästhetischen Betrachtung zukommt; ja sogar im gewissen Sinn, wenn wir ihn mit den nicht symbolischen, realen Werten vergleichen, derjenige Wert, der am ehesten den Namen Eigenwert verdient. Denn mit den letzteren, den realen Werten, läßt sich der ästhetische Wert — um so den Wert zu nennen, den wir durch Übertragung dem Gegenstand der ästhetischen Betrachtung beilegen — ebensowenig identifizieren, wie mit den eben angeführten illusorischen Werten; als symbolischer, aber doch nicht bloß illusorischer Wert hat er seinen Platz außerhalb der beiden Wertgruppen. Mit den realen Werten verglichen, kann der ästhetische Wert in dem Sinn Eigenwert genannt werden, daß hier der Wert schon in der Vorstellung des Objektes liegt, mit ihr gegeben ist, daß das Objekt also nicht dadurch erst seinen Wert gewinnt, daß es zu etwas außerhalb der Objektvorstellung Stehendem in Beziehung gesetzt wird, wie dies bei den Gegenständen von realem Wert immer der Fall ist. Die letzteren werden in Beziehung gesetzt entweder zu dem betrachtenden Subjekte, dessen Bedürfnisse sie befriedigen — sie sind dann Mittel zum Zweck, mit dessen Erreichung sie ihren Wert verlieren, so die gut zubereitete Speise, wenn wir satt sind, so das Geld, wenn wir ohnehin schon haben, was wir brauchen —, oder aber, bei objektiven Werten, zu einer festen gegebenen Norm, wobei dann der Grad der Annäherung an diese gegebene, absolute Norm den Wert des Gegenstandes bestimmt. In manchen Fällen ist es vielleicht an sich ganz gleichgültig, ob jemand sagt, was er über einen bestimmten Punkt weiß oder nicht; vielleicht wären sogar alle besser daran, wenn er es nicht sagte; aber der Ethiker beurteilt nicht die Tat an sich, insofern sie als einzelne Tatsache mitsamt ihren Folgen wünschenswert ist, sondern indem er sie auf die allgemeine sittliche Norm bezieht, verurteilt er sie, als der Norm der Wahrhaftigkeit widersprechend.

Daß mit der ersten Gruppe von realen Werten verglichen, mit den relativen Werten also, die den Gegenständen zukommen, insofern diese Mittel zum Zweck sind, der ästhetische Wert Eigenwert ist, ist eine längst hervorgehobene und keines Beweises mehr bedürfende Tat-

sache; wohl aber dürfte noch darauf hingewiesen werden, daß auch die zweite Wertgruppe, daß die objektiven realen Werte nicht in dem Sinne Eigenwerte sind, wie die ästhetischen Werte. Wenn ich bei der Wahl einer Handlung mich von sittlichen Motiven leiten lasse, sie von sittlichem Standpunkt beurteile, ethisch werte, so bringe ich sie in Beziehung zu etwas für mich Feststehendem, das mir zur Norm dient und an dem ich jene Handlung messe. Was diese meine Norm ist, ob der Wille Gottes oder das Wohl der Menschheit oder die Entwickelung der menschlichen Gattung in ihren einzelnen Vertretern, das gilt gleich viel, aber irgend ein ethisches Grundprinzip muß ich haben, das als etwas Gegebenes, Objektives für mich feststünde, woran ich die einzelne sittliche Handlung halten, was ich mir in jedem einzelnen Falle zum Maßstab nehmen könnte. Das ethische Werten geschieht immer im Hinblick auf die als höchste erkannte Norm, wie auch das sittliche Verhalten auf der Beziehung der einzelnen Willensakte zu dieser Norm beruht. Die sittliche Handlung hat ihren Wert zwar nicht als Mittel zu einem durch sie erreichbaren Zweck, aber sie hat ihn auch nicht an sich, sondern gewinnt ihn erst durch ihre Beziehung zu der an sich wertvollen Norm. Es gibt daher wohl eine autonome, d. h. nicht durch äußere Macht erzwungene, sondern durch eigene Vernunft in ihrer Berechtigung erkannte Ethik, aber keine heautonome Ethik, keine Ethik, nach der wir selbst unser Selbstzweck wären, keine Ethik, deren Schwerpunkt in uns selbst läge; denn die Ethik setzt ein bewußtes Soll voraus, das meinem natürlichen Wollen als etwas Objektives, über mich Hinausweisendes gegenübertritt. Ich kann nicht mein eigener Gesetzgeber sein, ich kann mich zur Befolgung des Gesetzes erziehen, aber das Gesetz selbst muß mir von außen gegeben sein, oder ich muß wenigstens glauben, daß es mir von außen gegeben ist. Wie eine absolute ethische Norm möglich ist, d. h. wie ein Gesetz, das unsere Vernunft aufstellt, uns als absolute, objektive Gegebenheit entgegentreten kann, das ist das letzte, wohl überhaupt unlösbare Problem der Ethik; Tatsache ist, daß ein sittliches Gesetz nur in der Form einer absoluten, objektiven Norm möglich ist, denn ich kann mich weder vor mir selbst noch vor etwas von mir Abhängendem beugen.

Anders verhält es sich mit der ästhetischen Wertung. Hier gibt es keine objektive Norm, auf die das Objekt bezogen würde; die Wertung beruht hier auf dem subjektiven Vorgang der Einfühlung mit der darin liegenden Selbstbejahung, die zur Bejahung des veranlassenden Objektes wird. Das Objekt wird bejaht an sich, ganz unabhängig von allen Beziehungen zu etwas außerhalb der Objektvorstellung; das Objekt hat seinen Wert nur als Spiegel, der uns unseren eigenen Wert reflektiert, wir bejahen uns im Spiegel des Objekts, und zwar nicht

bloß insofern wir uns einer bewußten Norm entsprechend finden, sondern unbedingt und unmittelbar, so wie wir uns im Augenblick fühlen. Wir selbst sind so die Norm, unser Selbstgefühl ist der Maßstab, auf dem die Wertung des Objektes beruht, die Objektvorstellung wird um ihrer selbst willen bejaht, hat Eigenwert, ist Gegenstand einer wirklich heautonomen Wertung. Bei der ästhetischen Wertung empfinden wir daher kein »Soll«, wie bei der ethischen, keinen Zwang, keinen Zwiespalt zwischen dem, was wir ohne jedes Dazwischentreten der Reflexion, unmittelbar bejahen, und einer bewußten Norm, die uns vorschreibt, was wir bejahen sollten. Im Gegensatz zum normativen Charakter der ethischen Wertung steht die Unmittelbarkeit der ästhetischen Beurteilung und deren Unabhängigkeit von allen bewußten ästhetischen Prinzipien. Zeigt man einem, daß seine allgemeine ethische Norm unhaltbar ist, so fällt damit auch sein ethisches Einzelurteil hin, denn es beruhte auf jener Norm: zerstört man einem, der seine Ethik auf Gottvertrauen aufgebaut, seinen Gottesglauben, überzeugt man einen, der immer das Wohl der Menschheit vor Augen gehabt, von der Nichtigkeit und Eitelkeit dieses Menschenwohls, so verlieren sie, bis sie sich eine neue Norm geschaffen, auch im täglichen Leben den sicheren Boden. Rüttelt man aber an den ästhetischen Theorien, die sich jemand aufgestellt hat, so wird er vielleicht theoretisch unsicher, das unmittelbare Urteil aber bei einzelnen ästhetischen Eindrücken wird dadurch wenig modifiziert; jeder, der sich mit ästhetischen Theorien befaßt, weiß aus eigener Erfahrung, wie wenig das unmittelbare Urteil auf diesem Gebiete von allgemeinen Theorien abhängt.

Der Ursprung der ästhetischen Wertung aus der Einfühlung bedingt aber nicht nur die Unmittelbarkeit des ästhetischen Urteils und seine Unabhängigkeit von allen normativen Prinzipien, sondern auch noch eine andere Eigentümlichkeit desselben: in der ästhetischen Einfühlung bejahe ich freilich mich selbst, aber nicht dieses individuelle Ich, wie es durch meine augenblickliche gegebene Lage bestimmt ist, nicht dieses einzelne Individuum mit seinen realen Bedürfnissen; ich abstrahiere vielmehr von allen meinen individuellen Lebensbedingungen, trete aus meiner individuellen Lebenssphäre heraus und bejahe nur, was an allgemeinen Menschenanlagen in mir liegt, mein »ideelles Ich«. Daher trägt dieses Bejahen nicht den Charakter von persönlichem Genuß, wie das unmittelbare instinktive Bejahen von allem, was meinem individuellen Wohl zuträglich ist, sondern den von objektiver Wertung. An das instinktive Bejahen seines Selbst knüpft sich daher das natürliche Bedürfnis, daß auch andere dieses Selbst mitbejahen. Der Genuß, wie die auf Genuß zielende praktische Schätzung, ist egoistisch: das ist mir als Individuum zuträglich, — wenn es anderen nicht zuträglich ist,

umso besser für mich. Jede objektive Wertung aber, die ästhetische so gut wie die ethische, rechnet mit dem Urteil der anderen. Der sinnliche Selbsterhaltungstrieb ist befriedigt, sobald die gewünschte Wirkung auf meinen Organismus stattgefunden hat; die ideelle Selbstbejahung, auf der die ästhetische Wertung beruht, geht über die individuelle Zustimmung im subjektiven Zustand hinaus und fordert allgemeine Anerkennung, objektive Geltung.

Daher, durch die in der Einfühlung liegende Selbstbejahung bedingt, jene Eigentümlichkeit des ästhetischen Urteils, auf die Kant zum ersten Male hingewiesen hat: neben der Unmittelbarkeit und Freiheit der ästhetischen Beurteilung die Forderung ihrer allgemeinen Gültigkeit und daher auch, auf der Seite des Künstlers, das Bedürfnis, die Art, wie er die Welt ästhetisch sieht und erlebt, auch anderen mitzuteilen, seine Gestalten nicht bloß selbst zu schauen, sondern sie auch anderen greifbar hinzustellen, nicht zu ruhen, bis er seine Konzeption auch äußerlich realisiert vor sich sieht.

So bringt es die Einfühlung nebst der in ihr liegenden Selbstbejahung mit sich, daß die ästhetische Wertung zwar nicht den normativen Charakter der ethischen Wertung hat, aber doch eine ebenso objektive Wertung ist wie diese. Weil die ästhetische Wertung auf Einfühlung beruht, ist sie objektive und doch zugleich unmittelbare Wertung, und deshalb hat ihr Objekt seinen Wert weder vom Zweck, dem es dient, noch von der Norm, auf die es bezogen wird, sondern trägt ihn in sich selbst; es ist wertvoll, weder als Gegenstand des Genusses noch als Gegenstand einer normativen Beurteilung, sondern als ein in sich vollendetes und realisiertes Ideal. Jeder Gegenstand der ästhetischen Betrachtung trägt seinen Wert in sich selbst, er ist, sobald er jene Wirkung veranlaßt, welche wir die ästhetische nennen, in seiner Art vollkommen, er läßt keine Wertunterschiede zu; der ästhetischen Ideale sind unendlich viele, und zwar nicht nur für verschiedene, sondern für denselben Betrachter, der nacheinander die verschiedensten ästhetischen Eindrücke empfangen kann. Die ethische Norm hingegen ist jeweilen in demselben Bewußtsein nur eine, und nach ihr werden alle ethischen Werte bemessen; eine Stufenreihe von Werten, deren Richtung die Norm angibt, deren letzte Stufe aber nirgends gegeben ist. Ein realisiertes sittliches Ideal wäre ein Widerspruch in sich selbst; denn auf sittlichem Gebiete liegt das Ideal in unendlicher Ferne, ist bloß eine Idee, während es auf ästhetischem Gebiete immer Wirklichkeit ist.

Die beiden Wertungsformen beruhen auf zwei entgegengesetzten Tendenzen im menschlichen Wesen; die eine davon — man könnte sie vielleicht bildlich die zentrifugale nennen — ist die Tendenz, alles

was man tun und denken, was man erleben mag, jedes einzelne Erlebnis in Beziehung zu etwas anderem zu bringen, es als Mittel zu betrachten zu einem höheren Zweck, nachdem man einmal den Schwerpunkt aus sich hinausverlegt hat, immer über sich hinauszustreben, hinauszustreben über das augenblicklich Gegebene zu etwas anderem, das so lange als Ziel betrachtet wird, bis es erreicht ist, um dann selbst herabzusinken zum Mittel; das ewige Streben nach dem Absoluten, das allem Wirklichen den Charakter der Relativität gibt. Und dem gegenüber steht die entgegengesetzte — zentripetale — Tendenz, alles Geschehende auf sich selbst zu beziehen, nach dem Eindruck zu beurteilen, den man selbst davon bekommt, sich selbst, seine eigene Gefühlsart zum Richter, zum Maßstab der Welt machend, im Erlebnis, im Moment volle Befriedigung findend, im Wirklichen das Ideal erblickend.

Für jene erste Tendenz steht das Ich immer im Dienste eines Höheren, das gesucht wird, für diese letzte existiert Alles nur, insofern es in diesem Ich sich spiegelt; dort wird das augenblickliche Erlebnis nach seiner Bedeutung für die Ewigkeit gemessen, hier das Einzelerlebnis nach seinem selbständigen Wert geschätzt, so daß es vielleicht keiner anderen Ewigkeit mehr bedarf, als der im einzelnen intensiv gelebten, vollgenossenen Augenblick enthaltenen. Jene erste Tendenz würde, einmal entfesselt, nie mehr zur Ruhe kommen, ein »wozu« würde immer das andere ablösen, ein Ziel dem anderen entfernteren weichen, wenn der Mensch nicht um seiner Selbsterhaltung willen seinem Streben willkürlich eine Grenze setzte, jene Bewegung, die er einmal begonnen hat und die sich selbst überlassen ins Unendliche gehen würde, an einem Punkte gewaltsam unterbräche und sich jeweilen ein letztes Ideal setzte, um in seinem unendlichen Streben einen festen Stützpunkt zu gewinnen.

Eine selbstgesetzte Grenze des ethischen Strebens ist also jenes sittliche Ideal, das nicht ein natürliches Produkt der ethischen Grundtendenz des menschlichen Wesens ist, sondern vielmehr eine Übertragung der entgegengesetzten ästhetischen Tendenz auf das ethische Gebiet. Je ausgeprägter die ethische Anlage des Menschen, desto schwerer befriedigt ihn ein gegebenes festgesetztes Ideal, an dessen Stelle bei ihm eine bloß allgemeine Idee von sittlicher Vollkommenheit tritt; und so ist vielleicht der wirklich ethisch angelegte Mensch nicht der, welcher im festen unerschütterlichen Vertrauen sein Ideal unverwandt verfolgt, sondern der, welcher keines hat, weil ihm keines genügt, der im leidenschaftlichen Ringen nach einem Ideal sucht, ohne es zu finden. Bei der ästhetischen Wertung hingegen, bei der der Mensch nicht aus sich hinausstrebt, sich flieht, sondern in sich ruht, jeden Augenblick

sein Endziel erreichend, weil er kein anderes Ziel außerhalb des momentanen Erlebnisses hat, ist das Ideal nicht bloß Idee, sondern Wirklichkeit: Ideal und Wirklichkeit decken sich miteinander. Daher auch die verschiedene Stellung des Menschen dem ethischen und dem ästhetischen Ideal gegenüber: das ethische oder auch das religiöse Ideal steht über dem Menschen, ihm ordnet sich der Mensch unter, indem er sich selbst darnach schätzt, wie weit er von diesem Ideal entfernt ist; das ästhetische Ideal hat keinen anderen Wert als den Beifall des Menschen, es steht nicht über ihm, sondern neben ihm, besser in ihm [1]); es übt keinen Zwang auf den Menschen aus, stellt keine Forderung an ihn, wie das ethische Ideal, es verlangt nicht, daß man ihm gehorche und folge, es tritt dem Einzelnen nur entgegen, damit er Freude daran habe.

Daher das Gefühl der Freiheit dem Schönen gegenüber: da ist etwas Wertvolles, das unsere Zustimmung erweckt, ohne an uns seinerseits eine Forderung zu stellen. Auch auf dem ethischen Gebiete gibt es eine Freiheit, aber die sittliche Freiheit empfinden wir nicht dem ethischen Ideal gegenüber — diesem gegenüber sind wir nicht frei, sondern bestimmt; die sittliche Freiheit empfinden wir im Namen des Ideals dem gegenüber, was sich ihm entgegensetzt, den äußeren Umständen, den eigenen sinnlichen Trieben gegenüber. Und ferner: das Gefühl der ethischen Freiheit entsteht nur im Gegensatz, als Reaktion gegen das ebenfalls vorhandene Gefühl des äußeren und als solchen empfundenen Zwanges, es ist das negative Gefühl des sich nicht zwingen Lassens. Beim ästhetischen Verhalten fällt das Gefühl des Zwanges überhaupt fort: wir haben das Bewußtsein von etwas Wertvollem, ohne unseren Wert daran zu messen, denn es hat seinen Wert erst von uns bekommen; wir dürfen genießen, ohne uns durch den Genuß irgendwie zu verpflichten, wir sehen ein Ideal vor uns, ohne daß dadurch uns unsere Mängel, unsere Unvollkommenheiten zum Bewußtsein gebracht würden, denn dieses Ideal ist ein Spiegel unseres eigenen Inneren.

---

[1]) Vgl. R. Steck, »Kultus und Kunstgenuß«, Schweizerische Reformblätter, April 1902.

VI.

Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache.

Von

Kasimir Wize.

Die Ansicht, daß Spiel und Kunst eng verwandt seien, stützt sich seit Kant mit Vorliebe auf die Lehre vom interesselosen Wohlgefallen. Denn durch den Zustand der Interesselosigkeit scheinen Freude am Spiel und Freude am Schönen aneinander geknüpft zu sein. Nichtsdestoweniger gibt es noch in der Gegenwart Ästhetiker, die das Spiel für zu wenig »ernst«[1]) halten, als daß es zum Verständnis der Kunst beitragen könnte. Zu ihnen sind vor allem Guyau und Theodor Lipps zu rechnen.

Guyau verfängt sich zum Teil in den dichterischen Paradoxen Schillers, indem er sie zu wörtlich nimmt und dann bekämpft. Den Ausdruck Schillers: »Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«, verwandelt er z. B. in »der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er arbeitet«[2]), und hat natürlich ebenso recht und unrecht wie Schiller. Andererseits verliert sich Guyau in weitgehende Schlüsse, die er auf Grund seiner Gegner (vornehmlich Spencer und Grant Allen) zu ziehen keine Scheu trägt. So erlaubt er sich, auf den Spielbegriff Spencers gestüzt, die Kunst in der Auffassung Spencers ein »Sicherheitsventil« für das Übermaß von seelischen Kräften zu nennen. Es ist wahr, Spencer scheint oft zu einseitig den Gedanken zu betonen, daß man aus einer Überfülle von Kräften und Fähigkeiten heraus spiele, daß z. B. Erwachsene nach getaner Arbeit noch ein Bedürfnis fühlten, auch diejenigen Seelenkräfte in Tätigkeit zu setzen, die zuvor geruht haben, und daß dafür die Kunst sorgen solle. In diesem Falle genügte vielleicht oft statt der Kunst im höheren Sinne diejenige des Marktes und des Variété. Die hehre Kunst ist nicht für die Muße, sondern für alles Frische, Kindliche und Entwicklungsfähige im Men-

---

[1]) Lipps, Dritter ästhetischer Literaturbericht. Archiv für syst. Phil. 1898, IV, 475.

[2]) Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, S. 42.

schen geschaffen. Guyau nimmt aber Ärgernis an einem Spiel, das entweder zu einseitig aufgefaßt wird oder von einer zu niedrigen Art ist, und deshalb läßt er die Definition der Kunst als Spiel nicht gelten. Sonst ist alles, was er zum Preise der Kunst sagt, mit ihrer Deutung als Spiel nicht unvereinbar, so auch die folgende Definition vom Schönen: »*En somme, le beau, croyons-nous, peut se définir: une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois (sensibilité, intelligence et volonté) et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale*«[1]).

Lippsens Verhalten zur ästhetischen Spieltheorie wird, so will es mir scheinen, im Grunde genommen immer versöhnlicher. Hat er sich doch zu Zugeständnissen verleiten lassen. Mit dem »Spiel« sei »gewiß Richtiges gemeint«. »Groos' Spiel« sei »schließlich nur ein andrer Name für die spezifisch ästhetische Realität«[2]). Doch diese direkten Zugeständnisse, mit denen man bloß den Ausdruck »läppisches Spiel«[3]) und die Kritik der Ansichten Groos' im Jahre 1898 vergleichen möge, sind nicht so wichtig wie manche selbständigen Erwägungen von Lipps. Es gibt in den Schriften von Lipps Stellen, wo er der anderwärts zurückgewiesenen Auffassung der Kunst als Spiel gedanklich nahekommt. Es heißt bei ihm z. B., daß das »ästhetische Erleben«, das »unmittelbare Erleben allem Wissen gegenüber« stehe. Dieser Gedanke ist eng verwandt mit dem Kantischen vom Schönen, das »ohne Begriff« gefällt. Sodann spricht Lipps vom »Tun, welches immer in sich Grund des Selbstwertgefühls ist«, immer »lustvoll, oft ein intellektuelles Tun« ist und als solches von dem Tun zu sondern wäre, welches »ein andermal« auf »praktische Zwecke« gerichtet ist[4]). Hier wird offenbar das Spielen dem Arbeiten begrifflich entgegengesetzt. Auch wenn fernerhin Lipps in seinem Buch »Vom Fühlen, Wollen und Denken« (S. 195) vom »ästhetischen Sichauswirken« spricht, so brauchte er nur dieses geistige Sichauswirken mit dem körperlichen Sichauswirken in den körperlichen Spielen zu vergleichen, um die Analogie zwischen Kunstgenuß und den körperlichen Spielen in augenscheinlichster Weise zu bemerken.

Neben den Gegnern sind als entschiedene Anhänger der ästhetischen Spieltheorie aus neuester Zeit zu nennen besonders Karl Groos, Konrad Lange, Otto Liebmann und Hermann Cohen. Weniger genannt wird Julius Milthaler mit seiner Studie: »Rätsel des Schönen«, in der er vor allem gegen Guyau Stellung nimmt. In der Musikästhetik ver-

[1]) Guyau, a. a. O. S. 77. Vgl. Dessoir, Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft, S. 57.
[2]) Dritter ästhet. Literaturbericht. Archiv für system. Phil. 1900, VI, 392 f.
[3]) Komik und Humor, S. 229.
[4]) Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 97—99.

tritt die Spieltheorie Friedrich Hauseggers Buch »Die Musik als Ausdruck«. Auch der Name Wundt dürfte hier anzuführen sein. Sagt er doch unter anderem: »Die Mutter der Kunst ist das Spiel, und zum Spiel, zur Nachbildung des Lebens in einer die Phantasie erregenden Form strebt die Kunst selbst fortwährend zurück«[1]. Freilich ist Wundt früher anderer Ansicht gewesen, und noch zwei Jahre vor dem Erscheinen der »Völkerpsychologie« hat er der ästhetischen Spieltheorie gegenüber eine zurückhaltende Stellung bewahrt, wie das aus dem dritten Bande seiner »physiologischen Psychologie« zu entnehmen ist[2].

Einer der oben genannten Anhänger der ästhetischen Spieltheorie, Karl Groos, hat in neuester Zeit ein »System der Spiele« in seinem Buche »Die Spiele der Menschen« aufgestellt. Die Methode, deren er sich bedient, sucht den Unterschied nicht sowohl in dem inneren Wesen des Spiels selbst, als vielmehr in der Anlehnung des Spiels als solchen an die physiologischen und psychologischen Eigenschaften des Menschen. Wir haben es also bei ihm zunächst mit der »spielenden Betätigung der sensorischen und motorischen Apparate« und mit der »spielenden Übung der höheren seelischen Anlagen« zu tun, woran sich als »spielende Betätigung der Triebe zweiter Ordnung« Kampfes-, Liebes-, Nachahmungs- und soziale Spiele anschließen. Dazu bemerke ich: mir ist es hier weniger an der von Groos gewählten Art einer Einteilung der Spiele gelegen. Sie ist ja auch durch das genannte Buch, meine ich, genügend erhellt worden. Ich bezwecke vielmehr, die Unterscheidung der Spiele insgesamt ihrem Wesen nach herauszufinden, um dabei besonders die Ausschaltung der Kunst als Spiel und deren Kennzeichnung in ihrer Sonderstellung zu bestimmen.

Das Leben als Betätigung, mag nun das Leben des Menschen als ein ganzes oder nur die Verrichtung der einzelnen sensorischen oder motorischen Apparate berücksichtigt werden, kann entweder auf ein Ziel gerichtet sein, dann heißt es Arbeiten, oder es ist eine Vorbereitung zum Erreichen eines Zieles, dann haben wir es mit dem Lernen zu tun, oder es ist endlich nur eine reine Betätigung ohne Ziel, »eine Tätigkeit rein um der Lust an der Tätigkeit selbst willen« (Groos), dann haben wir das Spielen vor uns. Das Spielen besitzt also im Arbeiten und Lernen nebengeordnete Artbegriffe. Trotz der logischen Sonderung dieser Begriffe findet sich im Leben, wie das überhaupt immer geschieht, ein allgemeines Übergreifen der Erscheinungen. Um

---

[1]) »Völkerpsychologie,« 1895, Bd. II, Teil 1, S. 87.

[2]) Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., 1903, III, 207 ff.

diesen Verknüpfungen auch wissenschaftlich gerecht zu werden, zerlegen wir das Spielen in drei Unterabteilungen: erstens in reines Spielen, zweitens und drittens in ein Spielen mit erheblicher Anlehnung einerseits ans Arbeiten, anderseits ans Lernen. Alle drei Arten zerfallen unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet in ein Spielen mehr geistiger und mehr körperlicher Art. Ein Schema hierfür würde folgendermaßen aussehen:

Das Spielen:

Mit Anlehnung:				Ohne Anlehnung:	
an das Arbeiten:		an das Lernen:		rein körperliche Spiele:	rein geistige Spiele:
körperlich:	geistig:	körperlich:	geistig:	Sport des Sportes wegen.	Siehe unten.
Wettsport	Gewinnspiel	Turnen, Manöver u. dergl.	Didaktik, Prunkrede		

Die Arten des geistigen Spielens gliedern sich, wie folgendes Schema zeigen soll:

Geistiges Spielen:

Direktes Spielen geistiger Funktionen:	Geistiges Spielen vermittels künstlicher Darstellung:	
Geistige Gesellschaftsspiele, Rebusse, Rätsellösen, Auffinden von Gegenständen oder Geschehnissen vermöge Begriffsbestimmungen, Gedächtnisspiele, wie das Aufschreiben berühmter Namen, Aufmerksamkeitsspiele, wie das Kinderspiel: »Alles was Flügel hat, fliegt hoch« u. a. m.	Strenge Nachahmungs- und Illusionsspiele: Panoptikum, Panorama, Bauchrednerei, Nachahmen von Tierlauten, Verwandlungskünste, wie Nachahmung bedeutender Persönlichkeiten u. a. m.	Freies Aufnehmen von Ausdrucks- und Mitteilungsbekundungen: Die Kunst im engeren Sinne

Nachdem wir die Kunst in ihrer Sonderstellung von verwandten Erscheinungen begrifflich getrennt haben, erübrigt uns noch, eine Einteilung der einzelnen Künste zu geben. Auch meiner Klassifikation, die sich übrigens an ältere Muster anlehnt, mögen die Worte zu gute kommen, die Kant seiner Einteilung der Künste in der »Kritik der Urteilskraft« vorausschickt: »Der Leser wird diesen Entwurf zu einer möglichen Einteilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurteilen. Er ist nur einer von den mancherlei Versuchen, die man anstellen kann und soll.«

Die Kunst:

Der Zeit angehörend Redende Künste		Dem Raume angehörend Bildende Künste				Der Zeit und dem Raume zugleich angehörend Bewegungskünste	
		dreidimensional		zweidimensional			
Erwekkung bestimmter Vorstellungen: Dichtkunst	Erwekkung unbestimmter Vorstellungen: Tonkunst	Erwekkung bestimmter Vorstellungen: Bildhauerkunst	Erwekkung unbestimmter Vorstellungen: Baukunst und Kunstgewerbe	Erwekkung bestimmter Vorstellungen: Malerei und Griffelkunst	Erwekkung unbestimmter Vorstellungen: Dekorative Kunst	Erwekkung bestimmter Vorstellungen: Pantomime	Erwekkung unbestimmter Vorstellungen: Tanz.

Die nun zu Ende geführte schematische Übersicht belehrt uns, meine ich, in zwangloser Weise, unter welche Erscheinungen die Kunst zu rechnen ist, und in welche Beziehung sie zu ihnen tritt. Zunächst fällt uns dabei auf, daß die Kunst mit den Illusionskünsten zwar verwandt, immerhin aber von ihnen verschieden ist. Wenn wir also auch berechtigt sind, von Illusion in der Kunst zu sprechen, so ist sie doch eine wesentlich andere, wie diejenige der strengen Illusionskünste. Diesen Unterschied hat Konrad Lange ausdrücklich in seinem hier veröffentlichten Aufsatze »Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert« betont. Nur scheinen mir in seinem Buch »Das Wesen der Kunst« die Kapitel von der »umgekehrten Illusion« und vom »Naturschönen« sehr bedenklich. Die »umgekehrte Illusion« an sich ist eine interessante Gedankenkonsequenz der Langeschen Grundvoraussetzung; aber seine Ansicht, daß man vermöge einer umgekehrten Illusion erst durch die Kunst zur Auffassung des Naturschönen gelange, ist entweder nicht ganz buchstäblich aufzufassen, oder sie ist ebenso irrig, wie die oft wiederholte, damit verwandte Ansicht, die Alten hätten Naturschwärmerei in unserem Sinne nicht gekannt, da sie keine Landschaftsmalerei gehabt hätten. Man vergleiche damit das Entzücken an der Natur, das Sokrates in Platos »Phaedrus« bekundet; man durchmustere die Lyrik der Griechen und Römer, namentlich Horaz; man erinnere sich an die vielen Vergleiche und metaphorischen Attribute bei Homer, in welchen er durch allbekannte Naturschönheiten uns die Vorgänge und die Eigenschaften der Personen begreiflich machen will.

Wir sehen, eine zu strenge Verfolgung des Gedankens von der Bedeutung der Illusion für die Kunst kann auf Abwege führen. Dasselbe gilt ungefähr von dem der Illusion zur Seite stehenden Begriff der Nachahmung. Nachahmung läßt sich nämlich als eine aktive, die

Illusion als eine passive Auffassung der Darstellung ansehen. Die Kunst ist wohl zusammen mit den strengen Illusionskünsten ein Darstellungsspiel, also gewissermaßen ein Nachahmungsspiel, aber die Nachahmung muß in der Kunst vor den für die Kunst bei weitem wichtigeren Momenten, nämlich Ausdruck und Mitteilung, zurücktreten. Ausdruck und Mitteilung sind Sprachwerte. Nun steht auch die Sprache mit der Nachahmung in Beziehung, jedoch in einer beschränkten. In der Sprache wird die Nachahmung oft auf bloße Andeutung reduziert, sodann ist sie nicht selten von einer mittelbaren, weit zurückreichenden Herkunft.

Die Verwandtschaft zwischen Kunst und Sprache hob auch Kant hervor. Im 51. Paragraphen seiner »Kritik der Urteilskraft« spricht er von einer »Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen«. Aus dieser Analogie heraus erfolgt bei Kant die Einteilung der Künste nach »Worten«, »Gebärdung«, und nach dem »Ton«. In besonders belehrender Weise geht Wundt auf die Verwandtschaft der Sprache mit der Kunst ein. In seiner »Völkerpsychologie« (II, S. 5. 88) finden wir den Gedanken, daß auch die Kunst »zu einer in ihrer Weise ebenso charakteristischen Ausdrucksform des geistigen Lebens« wird, »wie die Sprache«. Weiter geht Croce. Für ihn ist nämlich die Ästhetik der Sprachwissenschaft weder »untergeordnet« noch »beigeordnet«, sondern mit ihr eine »einzige« Wissenschaft [1]). Doch läßt Croce willkürlich die Begriffe miteinander verschmelzen. So ist für ihn auch Ausdruck gleich Anschauung; daß das eine zum mindesten als aktiv, das andere als passiv gedacht werden muß, beachtet Croce nicht genügend.

Immerhin darf man sich nicht, wie Kant und Wundt, mit einer Analogie zwischen den Künsten und der Sprache begnügen. Man kann sich wohl einen Schritt weiter wagen, wenn auch nicht so weit, wie Croce. Es ist eine Berechtigung vorhanden, die Kunst geradezu ein Sprachspiel zu nennen. Mit dem Wort Spiel ist zwar zunächst das Wesen der Kunst in Anbetracht des Kunstgenießenden, nicht des Schaffenden, bezeichnet, weiterhin wird aber die Kunst von vornherein in ihrem uninteressierten Verhalten von den anderen Sprachmitteln, die von Nützlichkeitszwecken abhängen, unterschieden. Eine allgemeine Sprachwissenschaft müßte sowohl die Lehre von der Kunst als auch die Lehre von der Umgangs- und Gelehrtensprache in sich fassen. Hiernach würde die Lehre von der Kunst einer allgemeinen Sprachwissenschaft untergeordnet sein. Soll neben der Lehre von der Kunst,

---

[1]) Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik, S. 135.

neben der »allgemeinen Kunstwissenschaft« (Dessoir), auch die Ästhetik zur Sprachwissenschaft gerechnet werden, so müßte man das ästhetische Verhalten überhaupt als ein Aufnehmen von Spracheindrücken auffassen können. Man müßte auch in den Erscheinungen der Natur gewissermaßen eine Sprache sehen; der Gegenstand der Natur müßte sich uns durch Farbe, Gestalt, Klang und Bewegung mitteilen. Eine gewisse Berechtigung dazu hätte man vielleicht, und so könnte man zur allgemeinen Sprachwissenschaft (neben der Linguistik im engeren Sinne) auch die Ästhetik, d. h. die Kunstwissenschaft und die Wissenschaft vom ästhetischen Verhalten im allgemeinen, hinzurechnen. Das sind aber auch alle Zugeständnisse, die man Croce hinsichtlich der Ästhetik und ihrer Stellung zu einer »allgemeinen Sprachwissenschaft« machen kann.

Etwas anders gestaltet sich die Frage in Bezug auf die einzelnen Künste. Es sind nur die Künste, die bestimmte Vorstellungen zu erwecken im stande sind, die eine ihnen entsprechende Sprache des Umgangs und der Wissenschaft zur Seite haben. Neben dem Sprachspiel der Dichtkunst steht die Lautsprache, neben dem Sprachspiel der Malerei und Skulptur die Schrift [1]), teils die Bilderschrift der Naturmenschen und der Kinder, teils die in der Bilderschrift wurzelnde Hieroglyphenschrift und weiterhin auch die Schrift, bei der einerseits die Abstammung von einer Bilderschrift kaum nachzuweisen ist, anderseits an Stelle der Bilderschriftentlehnung konventionelle, willkürlich gewählte Zeichen gerückt sind. Endlich gehört neben das Sprachspiel der Pantomime die Sprache der Taubstummen oder auch die wenig beachtete Sprache der unwillkürlich erfolgenden Begleitgebärden der Lautsprache.

Die Künste der unbestimmten Vorstellungen, die weniger Vorstellungen als Stimmungen auslösen, herrschen in ihrem Gebiete als Sprachen beinahe unumschränkt. Außer ihnen sprechen etwa dieselbe Sprache nur noch die Gegenstände der Natur, die sich nach ihrer Eigenart unseren Sinnen und dem Geiste kundgeben. Es würde also die ganze Sprachlehre der betreffenden Gebiete, soweit dabei der Mensch beteiligt ist, geradezu durch die Lehre von diesen Künsten erschöpft.

[1]) »Im weitesten Sinne definiert ist Sprache ein System von Gedankensymbolen, ein dem Gedankenaustausch dienstbares Zeichensystem; und wenn man die Sache in diesem generellen Sinne auffaßt, dann repräsentiert die für gewöhnlich allein in Betracht gezogene artikulierte Lautsprache nur einen Spezialfall, neben dem es gar manche andere koordinierte Arten des Sprechens gibt. So die Gebärdensprache, die Mimik, Pantomimik — *cogitata gestu expressa*, die gewöhnliche Buchstabenschrift, die Stenographie, das System der algebraischen Zeichen« u. s. w. Otto Liebmann, Gedanken und Tatsachen, 3. Heft. Die Sprachfähigkeit, S. 383.

Von der Musik sagt Taine: »Außer ihren mathematischen Eigenschaften hat sie auch die, daß der Ton dem Schrei gleicht, und dadurch drückt sie unmittelbar mit einer Richtigkeit, Feinheit und Gewalt ohnegleichen bis in die unbemerkbarsten Unterschiede und die verborgensten Geheimnisse hinein das Leiden aus, die Freude, den Zorn, den Unwillen, alle die Begebenheiten und alle die Erregtheiten des lebendigen fühlenden Wesens«[1]. Die Musik und die übrigen Künste der unbestimmten Vorstellungen sind freie Gestaltungen; eine ihnen unmittelbar verwandte Umgangs- und Gelehrtensprache gibt es nicht, da ihnen im allgemeinen die Möglichkeit der Bildung von bestimmten Vorstellungen und von strengen Begriffen fehlt. Zwar will die Programmmusik recht Bestimmtes wiedergeben und erreicht ihr Ziel, wenn sie z. B. durch eine äußerst treue Tonwiedergabe eine Tonerscheinung oder Gefühlsäußerung im Schrei oder Klang nachbildet, aber der Genießende hält sich weniger daran, als daß er Stimmungen nachgeht, die durch die betreffenden Töne erregt werden, und sich eigenmächtig Assoziationsreihen schafft, die vom Künstler nicht vorhergesehen wurden. Der Programmmusik entspricht nur weniges auf dem Gebiet des Tanzes, mehr jedoch auf dem Gebiet der dekorativen Kunst und der Baukunst. Ich denke an Bauten aus der mittelalterlichen Zeit, wie die Kathedralen von Rheims, Amiens, die Tour St. Jacques in Paris und andere Baudenkmäler, die in sich die ganze heilige Schrift verkörpern wollen, oder wenigstens einzelne ihrer Abschnitte, etwa die Apokalypse, oder die gar mystische Systeme darstellen. Hier kann wohl nur der Eingeweihte den oft krausen Absichten des Schöpfers nachgehen, die Mehrzahl der Zuschauer wird sich dem allgemeinen Stimmungswert der Bauten hingeben und an echtem ästhetischen Genuß zuweilen mehr erfahren, als der ängstlich bemühte, archäologisch interessierte Erforscher der Einzelheiten.

Man sieht, die Verwandtschaft der Kunst mit der Sprache läßt eine Deutung der Kunst durch den Begriff Sprachspiel zu. Es führte uns dahin vor allem die Notwendigkeit, unter den Darstellungsspielen die Ausdrucks- und Mitteilungsspiele von den strengen Nachahmungs- und Illusionsspielen aufs entschiedenste zu sondern. Die Darstellungsspiele ihrerseits und die ihnen stufenweise übergeordneten Begriffe der geistigen Spiele und der Spiele im allgemeinen verknüpften die Kunst in ihrer Auffassung als Spiel organisch mit den übrigen Betätigungsarten des Menschen, so daß damit eine sich auf innere Verwandtschaft gründende Berechtigung der sogenannten ästhetischen Spieltheorie, von der diese Arbeit ausging, gewonnen wurde.

---

[1] Taine, Philosophie der Kunst, übers. von Ernst Hardt, I, 45 f.

VII.

Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache.

Von

Jonas Cohn.

Eine Streitfrage, die im 18. Jahrhundert die Begründer unserer Ästhetik und Literatur lebhaft beschäftigte, nimmt heute von neuem die Aufmerksamkeit in Anspruch[1]). Allbekannt ist, daß Lessing im Laokoon den vielmißbrauchten Spruch »*ut pictura poesis*« bekämpfte und aus der Natur der Worte, als in der Zeit aufeinander folgender Zeichen, die Stileigentümlichkeiten der Poesie ableitete. Wohl machte er sich selbst den Einwurf, daß die Worte nicht einfach Schälle, sondern willkürliche Zeichen seien, die als solche den durch sie bezeichneten Gegenstand vor die Seele des Hörers bringen. Aber das einzelne Wort vermag doch immer nur eine einzelne Eigenschaft des Gegenstandes zu bezeichnen, und dem Versuche, durch Aneinanderfügung solcher Züge das Ganze zu gewinnen, steht die Enge unseres Bewußtseins entgegen. Wir können die einzelnen nacheinander vorgeführten Bedeutungen nicht so gleichmäßig und so lange festhalten, daß sich aus ihnen eine einheitliche Anschauung aufbaute.

Lessings radikale Ablehnung aller schildernden Poesie wurde von Herder bekämpft. Im dritten kritischen Wäldchen stellte er Lessing den Satz entgegen: »Malerei wirkt durch Farben und Figuren aufs Auge, Poesie durch den Sinn der Worte auf die unteren Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie.« Während man nun Lessing im allgemeinen in der Verwerfung der beschreibenden Poesie zustimmte, suchte man doch, Herder folgend, die Anschaulichkeit der poetischen Schilderung zu wahren. Nicht das Wort als Ton, sondern der Sinn des Wortes ist das Darstellungsmittel der Dichtung. Die Poesie soll durch die ihr eigentümlichen Darstellungsmittel ein vollkommen anschauliches Gebilde in der Phantasie des Lesers oder Hörers entstehen lassen.

Diese Auffassung herrscht bei Hegel und seinen Schülern, besonders F. Th. Vischer, sie wurde in neuerer Zeit energisch durch Eduard

---

[1]) Dieser Aufsatz wurde in einem Kreise von Vertretern der verschiedenen Kulturwissenschaften vorgetragen. Daraus mögen die Fachgenossen sich erklären, daß ich hie und da breiter oder knapper bin, als sie erwarten durften.

v. Hartmann vertreten, der die Poesie als Kunst des Phantasiescheines bezeichnet. An Widerspruch hat es freilich nicht durchaus gefehlt. Die Romantik zog überall den Ton der Gestalt, die Stimmung der Darstellung vor. Der eigenartige Zauber, den das Wort rein für sich selbst und durch sich selbst ausübt, machte sich geltend. Zugleich kam für die Romantiker darin die selbstherrliche Genialität des künstlerischen Geistes zum Ausdruck, der gerade in dieser seiner Selbstherrlichkeit und Unabhängigkeit von den Dingen das wahre tiefste Wesen der Welt erfaßt, weil er eins mit ihm ist. So heißt es einmal bei Novalis [1]): »wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei — sie machen eine Welt für sich aus — sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus und eben darum sind sie so ausdrucksvoll ... ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?« Herrschend indessen blieb die entgegengesetzte Lehre. Aus der ästhetischen Theorie entstanden, wirkte sie in die Kritik hinüber. Wohl lernte man von Lessing, daß die Mittel anschaulicher Schilderung durch die Sprache andere seien als die des bildenden Künstlers. Aber mit diesen Mitteln sollte ein anschauliches Bild vorgeführt werden. Hierin stimmte die klassizistische und die naturalistische Kritik durchaus überein. Nur forderte der Klassizist strenge Plastik und typisierende Vereinfachung, der Naturalist Fülle anschaulicher Einzelheiten und Übereinstimmung mit der Natur. Erst in den letzten Jahren wirkten verschiedene Ursachen zu einer Nachprüfung der herrschenden Ansicht zusammen. Fortschritte ästhetischer Erkenntnis entspringen — ein künftiger Geschichtsschreiber dieses Gebietes wird das mehr, als bisher geschehen, zu beachten haben — einem Zusammenwirken neuer künstlerischer Richtungen mit philosophischen Gedanken und psychologischen Einsichten. So auch in unserem Falle. Der Naturalismus hatte sich bemüht, ein möglichst bestimmtes, bis in alle Einzelheiten hinein deutliches und zugleich lebendiges Bild von Menschen und Dingen zu entwerfen. Man verfeinerte und vermehrte zu diesem Zwecke mit größter Ausdauer das Rüstzeug der Sprache, zog technische und wissenschaftliche Wörter heran, benutzte die Interpunktion, besonders den Gedankenstrich. Indessen zeigte sich bald, daß bei analytischem Eingehen auf die Einzelheiten der Gegenstände die Kraft des Gesamteindruckes litt. Von vornherein hatten die naturalistischen Schilderer neben strenger Naturtreue und wissenschaftlicher Genauigkeit Kraft und Leben von der

[1]) Novalis' Schriften, Kritische Neuausgabe v. E. Heilborn. Berlin 1901, I, 262. Vgl. Simon, Der magische Idealismus. Heidelberg 1906, S. 37.

Dichtung gefordert. Strenge Genauigkeit aber ist eine im Grunde wissenschaftliche Forderung; die Vorherrschaft der Wissenschaft in unserer Zeit zeigt sich in ihrer Übertragung auf die Kunst. Kein Wunder, daß sie mehr in der Theorie verlangt als wirklich geleistet wird. Bei den echten Dichtern unter den Naturalisten herrscht das Streben, leidenschaftliche, ursprüngliche Kraft ihren Werken zu verleihen, so sehr vor, daß es sich oft durch starke Übertreibung einzelner Züge und vereinfachende, vergrößernde Umbildung auf Kosten der Naturtreue durchsetzt. Besonders bei Zola stehen Theorie und Praxis in diesem Verhältnis zueinander. Mehr und mehr mußte das zum Bewußtsein kommen, zumal wenn die geheimnisvollen Reize der Stimmung erzeugt werden sollten. Maeterlinck wirkt in seinen früheren Dramen durch die schauererregende Andeutung. Er erzeugt keine Bilder, sondern organische Gefühle, Präkordial-Angst, atembeklemmendes Grauen. Schon diese und verwandte Werke zeigen im Gegensatze zu der Lebensnähe der Naturalisten ein artistisches Element. Den Künstler als solchen aber beschäftigt die Eigentümlichkeit seines Darstellungsmittels. Die Dichtkunst wird zur Wortkunst. Die sogenannten Parnassiens in Frankreich, in England Oskar Wilde, bei uns Stephan George und sein Kreis vertreten diese Richtung. Sorgfalt der rhythmischen Form, Achtsamkeit auf die Wahl des Wortes zeichnet sie alle aus. Das Wort wird (man kann diesen Ausspruch öfter hören) wie ein Edelstein behandelt. Solche Kunstrichtungen widerstreiten einer Theorie, die das Wort zum bloßen Anregungsmittel der Phantasie herabwürdigt. In der Ästhetik der bildenden Künste war gleichzeitig eine Ansicht emporgekommen, die im Gegensatze zu der früher beliebten Hervorhebung der Gedanken und Gefühle, im Gegensatze auch zu der Forderung der Naturtreue, in den formalen Eigentümlichkeiten das Wesentliche sah. Hildebrand lehrt, daß es in der Plastik auf die Klarheit des räumlichen Bildes ankomme. Auch in der Malerei erscheinen heute vielen dekorative Farben- und Linienzusammenstellungen als das Wesentliche. Die Erzeugung harmonisch wirkender Innenräume wird von der Architektur gefordert. In allem dem spricht sich eine Tendenz aus, die Eigenart der Künste, sei es auch auf Kosten ihrer Lebensnähe und Kulturwirkung, hervorzuheben. Auf den Eindruck als solchen, wie er den Eigentümlichkeiten der Darstellungsmittel entspricht, wird geachtet. Naturgemäß verbindet sich diese ästhetische Richtung mit den vorhin geschilderten dichterischen Bestrebungen. Will man indessen die Poesie von der Eigenart ihres Darstellungsmittels, von der Sprache her verstehen, so muß man sich fragen: was ist nun das Wort und wie wirkt es? Früher pflegte man darauf wohl zu antworten: das gehörte Wort ist ein Zeichen, das durch Assoziation

das Bild des Bezeichneten in unserem Geiste weckt. Man geht dabei von der Erwägung aus, daß das Wort von der Sache, die es bedeutet, völlig verschieden ist und doch verstanden wird. Dies scheint nur möglich, wenn sich an das Wort das Bild der Sache knüpft. Indessen hat die neuere Psychologie unter Wundts Führung längst erkannt, daß solche logische Schemata dem verwickelten Organismus unseres Seelenlebens Gewalt antun. Die unbefangene Beobachtung einfacher, alltäglicher Vorgänge zeigt, daß Worte ohne Hervorrufung bewußter Bilder verstanden werden. Wenn man rasch liest, etwa die Zeitung durchfliegt, ist man sich bewußt, alles Gelesene zu verstehen, ohne doch im Bewußtsein selbst irgendwelche anschauliche Bilder zu haben. Ganz ebenso erfassen wir den Sinn, den abstrakte Wörter wie Ursache, Notwendigkeit oder die ihnen entsprechenden Partikeln und Hilfsverben (weil, durch, müssen) haben, ohne logische Analyse des Begriffs und ohne daß ein einzelnes Beispiel dafür einträte. Verstehen werden alle Deutschen diese Wörter, während doch den meisten kaum möglich wäre, über ihre Bedeutung Rechenschaft zu geben. Das Wort wird also für sich verstanden, ohne daß etwas anderes ausdrücklich ins Bewußtsein zu kommen braucht. Diese Tatsache bestreitet heute kaum ein Psychologe mehr, wiewohl über die Art ihrer Erklärung durchaus keine Einigkeit herrscht. Ein Fortschritt in der Auffassung der Poesie mußte sich ergeben, als die psychologische Einsicht in die Eigenart des Wortverständnisses sich mit der ästhetischen Forderung verband, das Wesen der Poesie aus den Eigentümlichkeiten ihres Darstellungsmittels abzuleiten. Diese Verbindung vollzogen zu haben ist das Verdienst von Theodor A. Meyer[1]). Mit großer Energie bekämpft er die Auffassung, daß die Dichtung innere Phantasiebilder erzeugen müsse. »Die Poesie ist nur denkbar und nur möglich als Kunst der sprachlichen Vorstellung« ... »die sinnliche Wirklichkeit kommt in ihr nicht so, wie sie wirklich ist, als sinnlich anschaulich, als bewegt und tönend zum Bewußtsein, sondern ganz so, wie sie sich in der Bearbeitung durch die Vorstellung ausnimmt, in all der Gedankenhaftigkeit und Geistigkeit der Vorstellung und der dadurch ermöglichten unanschaulichen Verkürzung, Zusammenfassung und Trümmerhaftigkeit« (S. 57). »Poetisch auffassen heißt nicht, die Andeutungen des Dichters zu sinnlichen Vollbildern ausgestalten, sondern den Beziehungen, in denen die Dinge stehen, nachgehen und sie für die Empfindung wirksam machen« (S. 132). Die Beziehungen zum

---

[1]) Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901. Verwandte Gedanken finden sich, freilich in anderem Zusammenhange und ohne durchgeführte Anwendung auf Probleme der Poetik, gleichzeitig mit und unabhängig von Meyer, bei Fritz Mauthner, Kritik der Sprache I, 113 f., 124. Stuttgart 1901.

Laokoon hebt Meyer überall hervor, doch ist nicht nur die psychologische Begründung gemäß den Fortschritten der Wissenschaft vertieft, die Einsicht in die Ausdrucksmöglichkeit des Wortes erweitert, sondern vor allem kommt ihm seine größere Erkenntnis des Wesens der bildenden Künste zu gute. Meyers Buch hat viel Zustimmung gefunden, besonders bei Dessoir, der, zugleich von der Kunst Georges beeinflußt, Meyers These noch verschärft. Bei ihm lautet die »Kronprinzen-Wahrheit, der die Zukunft gehört«: an den Wort- und Satzvorstellungen selber haftet der Genuß [1]. Auch die Gegner wie Volkelt [2]) haben die alte Ansicht wenigstens modifiziert. Ich will nun im folgenden nicht etwa über diese Diskussionen berichten, sondern ich will versuchen, das Problem selbst, das hier noch vorliegt, sachlich seiner Lösung näher zu führen. Ausgesprochen finde ich dieses Problem schon bei Wilhelm v. Humboldt [3]: »Die Poesie ist die Kunst durch Sprache. In dieser kurzen Beschreibung liegt für denjenigen, welcher den vollen Sinn dieser beiden Wörter faßt, ihre ganze hohe und unbegreifliche Natur. Sie soll den Widerspruch, worin die Kunst, welche nur in der Einbildungskraft lebt und nichts als Individuen will, mit der Sprache steht, die bloß für den Verstand da ist und alles in allgemeine Begriffe verwandelt, — diesen Widerspruch soll sie nicht etwa lösen, so daß nichts an die Stelle träte, sondern vereinigen, daß aus beiden ein Etwas werde, was mehr sei, als jedes einzeln für sich war.«

Humboldt kannte also den ganzen Abstand der sprachlichen Vorstellung vom sinnlichen Bilde — und doch forderte er von der Poesie, wie von jeder Kunst, Wirkung auf die Einbildungskraft, die nur Individuen will. Man könnte in Humboldts Ausdrucksweise sagen: Meyer hat den vollen Sinn des Wortes Sprache, aber nicht den vollen Sinn des Wortes Kunst erfaßt. Jenseits seiner lehrreichen Ausführungen liegt doch noch das Hauptproblem. Um dies richtig verstehen und aussprechen zu können, müssen wir uns darüber einigen, was in der Ästhetik unter Anschauung verstanden werden soll.

Hergenommen ist der Ausdruck vom Gesichtssinn, aber er wird auf Erlebnisse anderer Sinne übertragen. Wenn wir in allem Ästhetischen eine Anschauung sehen, so müssen wir natürlich auch von der Anschauung einer Melodie reden. Sogar die Gefühlsweise eines Menschen können wir uns in diesem Sinne anschaulich vorstellen. Es ist

---

[1]) Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. S. 366; vgl. schon »Anschauung u. Beschreibung«. Arch. f. syst. Philos. X, 20.

[2]) System der Ästhetik I, 412—427. München 1905.

[3]) Ästhetische Versuche. I. Teil. Über Goethes Hermann und Dorothea. Braunschweig 1799, XIX, S. 63.

also hier mit Anschauung nichts anderes gemeint, als das unmittelbare volle Erleben im Gegensatze zu einem Verhalten, das aus dem Erlebnis einzelne Züge herausgreift, um sie irgendwie weiter zu verwenden. Alles praktische und theoretische Verhalten überschreitet in diesem Sinne die Anschauung. Der Mohn auf dem Felde ist für den Bauern schädliches Unkraut, er denkt sogleich an die Mittel seiner Beseitigung. Ein Botaniker könnte fragen, ob sich unter diesen Mohnpflanzen eine gewisse Abart findet; er wird sie sich dann daraufhin recht genau ansehen, aber die Betrachtung dient ihm nur dazu, die einzelnen Exemplare einem allgemeinen Begriff unterzuordnen. Für den Maler dagegen hat die Farbenpracht des Feldes als solche Bedeutung; er überschreitet die Anschauung nicht, sondern hält das ihm Wesentliche daran fest. Das ihm Wesentliche, sage ich, oder das, was für ihn diese Anschauung zur Anschauung macht. Unendlich vieles berührt unsere Sinne, weniges nur wird wirklich erlebt. Auch der bildende Künstler schafft nur aus gewissen, ihm wichtigen Eigenschaften der Dinge seine neue Anschauung. Von vornherein wird man also die Frage, ob die Sprache des Dichters anschaulich wirken kann, nicht so verstehen dürfen, als handle es sich darum, ob der Dichter alle in einem Gegenstande überhaupt erlebbaren Bestimmungen uns vor die Seele führt. Ist es die Aufgabe und das Bestreben des Dichters, die Seiten der Dinge, die er schildert, uns zu einheitlichen Erlebnissen zu machen? — das und nichts anderes haben wir zu untersuchen. Wohl kommt die Welt der Sichtbarkeit dieser Erlebensart besonders entgegen. Aber möglich und wirklich ist sie auch auf anderen Gebieten — insbesondere bei dem Ineinander sinnlicher und unsinnlicher Erlebnisse, das uns erlaubt, an fremdem Seelenleben teilzunehmen.

Indessen die Natur des Wortes scheint auch in diesem beschränkteren Sinne keine Anschaulichkeit zu gewähren. Das Wort hebt stets einen einzelnen Zug aus der Gesamtheit des Erlebnisses heraus und bezeichnet ihn allgemein. Es ist dadurch sehr geeignet, die theoretisch oder praktisch wichtigen Seiten eines Gegenstandes oder Ereignisses anderen mitzuteilen oder dem Gedächtnis einzuprägen, aber die Besonderheit des Erlebnisses scheint es zu zerstören. Wohl kann sich das Wort »Hund« bei einem Menschen mit dem Bilde eines bestimmten Hundes in bestimmter Situation verbinden; aber die Regel wird das nicht sein, und auch sofern es eintritt, werden die Bilder bei verschiedenen Personen ganz verschieden sein. Wesentlich zu einem Kunstwerke gehört aber nur, was jeder genügend vorbereitete und ästhetisch voll aufnahmefähige Betrachter oder Hörer in gleicher Weise darin erlebt. Geben wir diesen Grundsatz auf, so verlieren wir jeden gemeinsamen künstlerischen Inhalt und öffnen den willkürlichsten Auslegungen

das Tor. Einen richtig vorbereiteten Hörer müssen wir freilich voraussetzen, d. h. einen, der die Sprache und die Gedankenwelt des Werkes versteht.

Diese allgemeinen Grundsätze haben uns den Sinn der Frage präzisiert. Wir müssen nunmehr zusehen, auf welchem Wege sie zu lösen ist. Die bevorzugte Methode ist dabei heute die Analyse dessen, was beim Verstehen und Genießen poetischer Schilderungen im Bewußtsein des Genießenden vorhanden ist. Früher begnügte man sich mit einer mehr logischen Zergliederung. Man fragte, was muß im Bewußtsein vorhanden sein, damit ästhetisches Verständnis erzielt werde und ergänzte diese Erwägungen nur durch Mitteilung gelegentlicher Beobachtungen. Die systematische Sammlung von Erfahrungen hat auch auf unserem Gebiet unter dem Einfluß der experimentellen Psychologie erst in jüngster Zeit begonnen. Man kann solche Beobachtungen an sich selbst anstellen, man kann auch andere Personen heranziehen, denen man kleine Schilderungen oder Poesien vorliest, und deren Selbstbeobachtung man durch geeignete Belehrung und, wenn nötig, durch Fragen anregt. Die Fehlerquellen solcher Versuche sind leicht zu sehen. Theorien der Versuchsperson und (besonders bei Fragen) des Versuchsleiters beeinflussen das Ergebnis, Vollständigkeit der Mitteilungen ist nie zu erwarten, da wir nur weniges von unserem eigenen Seelenleben wahrnehmen, vor allem aber hindert die kritische Stimmung des psychologischen Selbstbeobachters das volle ästhetische Miterleben. Freilich ist es bis zu einem gewissen Grade bei geeigneter Übung möglich, zunächst einfach zu erleben und dann sofort das Erlebnis zu analysieren. Besonders wenn man Erlebnisse ähnlicher Art wiederholt und verschiedene Beobachter heranzieht, kann man auf diese Weise Resultate erhalten. Doch bleibt die Gefahr bestehen, daß von dem Erlebnis nur die Seiten erinnert werden, auf die vorher irgendwie die Aufmerksamkeit gelenkt war. Trotz aller dieser Bedenken läßt sich einiges aus solchen Versuchen lernen, vor allem zeigt sich, daß nur ganz ausnahmsweise die einzelnen Wörter als solche Anschauungen hervorrufen. Häufiger schließt sich eine Anschauung an eine Gesamtschilderung. Aber auch in diesem Falle darf man nicht nur an Gesichtsvorstellungen denken. Ein Vers wie die Schilderung des Polypen im Taucher:

»Regte hundert Gelenke zugleich«

gibt mir nur ein unbestimmtes Gesichtsbild, dafür aber Anreizungen zur Mitbewegung in meinen eigenen Gelenken und Muskeln. Ähnliches berichten Groos und Volkelt, während andere Beobachter nichts davon bemerken. Es handelt sich hier um individuelle Verschiedenheiten des Anteils verschiedener Sinnesgebiete am Vorstellungsleben,

wie sie auch bei anderen Tätigkeiten, z. B. beim Kopfrechnen, beobachtet wurden. Überhaupt ist, wenn man die Aussagen verschiedener Beobachter vergleicht, die große Mannigfaltigkeit der Ergebnisse bemerkenswert. Vielfach knüpft sich kein bestimmtes sinnliches Bild an die Sätze, sondern nur ein unmittelbares Verstehen und das Bewußtsein der Möglichkeit eines Bildes. Diese Gewißheit der Möglichkeit, wie Volkelt sagt, Gewußtheit, Bewußtseinslage, wie andere sich ausdrücken, hat in letzter Zeit die Aufmerksamkeit der Psychologen vielfach gefesselt. Keineswegs darf man in diesem Falle des abgekürzten Verständnisses behaupten, daß bloße Worte da seien — denn zwischen verstandenen und unverstandenen Worten, zwischen dem Wort im Lexikon, das unverbunden dasteht, und dem Wort in der Verbindung eines Ganzen bleibt ein fundamentaler Unterschied. Es liegt hier eine für die Raschheit des Verständnisses vorteilhafte Abkürzung vor, die doch für unser Gefühlsleben ähnliche Bedeutung haben kann, wie das unverkürzte Erlebnis. Die große Mannigfaltigkeit der Arten des Verständnisses aber und die individuell so verschiedene Rolle, die sie spielen, lassen es ausgeschlossen erscheinen, in einer dieser Arten, etwa in den Gesichtsbildern oder in den Muskelempfindungen, das Wesentliche zu sehen. Wo die ästhetische Versenkung gelingt, da einen sich irgendwie die verstreuten Züge zum Gesamterlebnis. Auf diese Einigung kommt es an. Die besondere individuelle Art der Vermittlung ist demgegenüber, so viel Interessantes sie dem Psychologen bieten mag, ästhetisch gleichgültig. Begreifen läßt sich das leichter durch Heranziehung eines analogen Verhaltens bei rein logischem Verständnis. Den Beweis des Satzes, daß die Winkelsumme im Dreieck zwei Rechte beträgt, verstehen wir alle logisch wesentlich gleich, obwohl sich jeder das Dreieck ABC verschieden vorstellt, manche vielleicht überhaupt kein visuelles Bild dieses Dreiecks haben. Ganz ähnlich können verschiedene Hörer Schillers Schilderung des Polypen ästhetisch wesentlich gleich auffassen, obgleich verschiedene Vermittlungen des Sprachverständnisses bei ihnen vorhanden sind. Daraus folgt, daß wir von der Analyse des Kunstwerkes werden ausgehen müssen, nicht von der Beobachtung des subjektiven Erlebnisses. Trotzdem waren unsere psychologischen Erwägungen nicht ergebnislos. Sie zeigen, daß unmöglich die Erzeugung eines in allen Einzelheiten bestimmten Gesichtsbildes Aufgabe des Dichters sein kann, sie machen auf die Mannigfaltigkeit der Mittel des Sprachverständnisses aufmerksam. Erinnern wir uns ferner daran, in welchem Sinne alles Ästhetische anschaulich ist, so präzisiert sich nun unsere Frage: Erreicht der Dichter den Eindruck des einheitlichen Miterlebens, und wie erreicht er ihn?

Diese Frage muß durch Analyse geeigneter Beispiele beantwortet werden können. Ich wähle sie absichtlich nur aus den Teilen der Dichtkunst, in denen wirklich die Sprache als solche Darstellungsmittel ist, schließe also das Drama aus, weil hier die sprechende Person selbst vorgeführt wird. Wir pflegen nun gewisse poetische Schilderungen ihrer Anschaulichkeit wegen zu preisen, andere wegen eines Mangels daran zu tadeln. Der Vergleich zweier solcher Fälle wird uns weiterführen. In dem Gedicht »Hans Sachsens poetische Sendung« schildert Goethe die Muse, die zum Meistersinger tritt, mit den Worten:

»Da tritt herein ein junges Weib,
Mit voller Brust und rundem Leib.
Kräftig sie auf den Füßen steht,
Grad, edel vor sich hin sie geht,
Ohne mit Schlepp' und Steiß zu schwenzen,
Oder mit den Augen herum zu scharlenzen.
Sie trägt einen Maßstab in ihrer Hand,
Ihr Gürtel ist ein gülden Band,
Hätt' auf dem Haupt einen Kornährkranz,
Ihr Auge war lichten Tages Glanz.«

Gegen diese Erscheinung halte man Tiecks Schilderung des Phantasus, wie er den hypochondrischen Dichter besucht:

»Es klopfte und ich rief: herein!
Da öffnet schnell ein Händelein
So weiß wie Baumesblüt, herfür
Trat dann ein Knäblein in die Tür,
Das Haupt gekränzt mit jungen Rosen,
Die eben aus den Knospen losen,
Wie Rosenglut die Lippen hold,
Das krause Haar ein funkelnd Gold,
Die Augen dunkel, viol-braun,
Der Leib gar lieblich anzuschaun.«

Vergleichen wir in diesen Schilderungen die einzelnen Worte, so stehen bei Tieck viel mehr Bezeichnungen unmittelbar sichtbarer Eigentümlichkeiten. Vor allem werden eine Reihe von Farben ausdrücklich genannt. Bei Goethe findet man einzelne Ausdrücke, die für sich genommen bloße Vergleichungen sind, ja Gang und Auftreten der Frau werden durch Negationen geschildert, und Negationen sind doch nur verstandesmäßig zu fassen. Trotzdem wird niemand zweifeln, welcher Schilderung er den Preis der Anschaulichkeit erteilen soll. Bei Goethe ist es uns, als ob jene derb-tüchtige Gestalt vor uns stände; jeder Zug dient dazu, das an ihrer Erscheinung, worauf es dem Dichter ankommt, vorzuführen. Bei Tieck stehen die einzelnen Striche unverbunden nebeneinander, zum Teil sind sie wie die Rosenlippen durch die poetische Konvention abgenutzt, während die bestimmteren Züge,

das krause Haar, die viol-braunen Augen, rein willkürlich erscheinen und darum eindruckslos vorübergehen. Denn nicht an dem einzelnen Zuge hängt die Anschaulichkeit, sondern an der Art, wie sich aus den einzelnen Zügen die Schilderung aufbaut.

Das eben betrachtete Beispiel führte einen sichtbaren Gegenstand vor. Ich schließe ein anderes an, bei dem eine Stimmung und ein Gedanke zum anschaulichen Erlebnis gestaltet wird. Keller hat in einem Gedichte, das ich nach der älteren Fassung von 1846 zitiere[1]), die Stimmung der vorrevolutionären Friedenszeit dargestellt. Er vergleicht sie mit der erschlaffenden Müdigkeit eines heißen Erntetages. Wie sich die Schnitter danach sehnen, daß das fern am Horizont sichtbare Gewitter die Luft erfrische, so wünscht Keller in dieser Zeit materiellen Wohlbefindens und geistigen Druckes den Freiheitskampf herbei. Das ist die bare Prosa, die durch das Bild, wenn es etwas wirkungsvoller ausgenutzt würde, als in dieser Inhaltsangabe geschah, höchstens zur Rhetorik erhoben werden könnte. Hören wir nun Keller:

»Das ist doch eine üppige Zeit,
Wo alles so schweigend blüht und glüht,
Wo des Sommers stolzierende Herrlichkeit
Langsam durch die schwelgenden Lande zieht.

Das Himmelblau und der Sonnenschein,
Die zehren und trinken mich gänzlich auf!
Ich welke dahin in üppiger Pein,
Im Blumenmeer versiegt mein Lauf.

Die Schnitter so stumm an der Arbeit stehn,
Nachdenklich und lahm auf brennender Au;
Ich hör' ein heimliches Dröhnen gehn
Fern in des Gebirges dämmerndem Blau.

Wie sehn' ich mich nach Gewitternacht,
Nach Sturm und Regen und Donnerschlag —
Nach einer tüchtigen Freiheitsschlacht,
Nach einem entscheidenden Völkertag!«

Der Dichter beginnt nicht mit dem abstrakten Gedanken der Freiheitssehnsucht, sondern er schildert in der ersten Strophe den Sommer in seiner stillen, erschlaffenden Pracht. Hier werden eine Reihe von Wörtern benutzt, die gleichen Stimmungsgehalt haben und sich dadurch gegenseitig stärken, daß sie denselben Eindruck in verschiedenen Nuancen hervorrufen. So einerseits: üppig, blüht und glüht, Herrlichkeit, schwelgend — anderseits: schweigend, stolzierend, langsam. Die zweite Strophe gibt dann außerordentlich stark die Wirkung des

[1]) G. Keller, Gedichte. Heidelberg 1846, S. 40. »Sommer I«. — K. hat das Gedicht umgearbeitet und ihm in der Gesamtausgabe der Gedichte den Titel »Zur Erntezeit I« gegeben. Die erste Fassung ist weitaus vorzuziehen.

Sommers auf den Dichter. Er wird vernichtet, aufgesogen gleichsam vom Sommer. Auch hier sind Wörter verwandter Bedeutung und ähnlichen Gefühlstons nebeneinander gestellt. Wenn dann in der dritten Strophe die Wirkung auf die Schnitter hinzugefügt wird, so steigert sich die Sehnsucht nach Befreiung von der Glut noch durch die erhitzende Arbeit. Es kommt alles darauf an, daß wir die Schwüle voll empfinden, um dann den Sehnsuchtsseufzer mitzuerleben. Nun erst, nachdem wir ganz in die Stimmung des Sommertages versenkt sind, vertauscht Keller das Gewitter mit der Freiheitsschlacht, und zwar durch einfache Nebeneinanderstellung ohne Vergleichspartikel. So gelingt es ihm, wirklich das Gefühlsmoment der Gewittersehnsucht auf die politische Idee zu übertragen. Man kann sonach nicht sagen, daß hier die Sprache dazu dient, Beziehungen zwischen den Dingen mitzuteilen, vielmehr werden alle ihre poetischen Hilfsmittel gerade dazu verwendet, die Gedankenhaftigkeit der bloßen Beziehung zu überwinden.

Wir können nun Humboldts Ausspruch besser verstehen. Die Poesie will den Eindruck eines individuellen Erlebnisses erzeugen; sie gibt ihn aber mit den Mitteln der Sprache, den Wörtern wieder, die für sich genommen allgemein anwendbare Zeichen herausgehobener Seiten eines Erlebnisses sind. Aus dieser Vereinigung folgt, daß das Erlebnis in der ganz bestimmten Weise erlebt werden soll, die der Dichter durch seine Worte vorschreibt. Die allgemeine Natur des Wortes macht es dem Dichter möglich, gerade seine Erlebensweise mitzuteilen, die Beweglichkeit des Wortes läßt in das Erlebnis alle Bezüge, Vergleiche, Nebengedanken und Gefühle eingehen, die es dem Dichter erregte. Aber diese Beziehungen, Verbindungen, Gedanken werden in echter Poesie eben wieder zum anschaulichen Erlebnis. Dieses Resultat stimmt mit Theodor Meyers Behauptungen überein in der Zurückweisung einer vom Worte unabhängigen, von ihm nur als von einem äußeren Zeichen angeregten Phantasieanschauung, betont aber im Gegensatz zu seiner und besonders zu Dessoirs Auffassung den Erlebnischarakter des poetischen Eindrucks. Dessoir sagt: an den Wort- und Satzvorstellungen hafte der Genuß. Das ist richtig nur, sofern man das volle in den Sätzen vermittelte Erlebnis als Satzvorstellung bezeichnet. Irreführend ist es zu sagen, die Poesie wirke durch Mitteilung gedanklicher Beziehungen. Vielmehr ist es gerade das Wesen der Poesie, den Gedanken in Erlebnis umzuformen, oder besser gesagt — ein Gedanke, eine Beziehung tritt in echten Gedichten nur in der Form des Erlebnisses auf. In größeren poetischen Werken gibt es freilich rein gedankliche Stellen. Aber diese haben dann nur mittelbar poetischen Wert — sie dienen, wie noch an einigen

Beispielen gezeigt werden soll, dazu, die echt dichterischen Teile vorzubereiten.

Wir müssen nämlich unsere These dadurch beweisen und fruchtbar machen, daß wir wenigstens einige der Mittel, durch die die poetische Sprache Anschaulichkeit gewinnt, darlegen. Die Analyse dieser Kunstmittel wird unserer Themastellung entsprechend einseitig sein. Der Rhythmus z. B., dessen Wert für die Anschaulichkeit wir zu erörtern haben, dient zugleich dazu, das Gedicht von der außerpoetischen Wirklichkeit abzuheben und in sich zur Einheit zusammenzuschließen. In verschiedenen Fällen tritt bald das eine, bald das andere Moment stärker hervor — aber in jedem echten Kunstwerke stehen sie alle doch nicht äußerlich nebeneinander, sondern gehören innig zusammen.

Wir betrachten also im folgenden die Kunstmittel nur, sofern sie Erlebnisfülle und Anschaulichkeit steigern, aber wir halten uns die Ergänzungsbedürftigkeit dieser Ansicht von vornherein gegenwärtig. Wir gehen nun vom Gebrauch des einzelnen Wortes aus und erweitern den Gesichtskreis mehr und mehr, so daß wir die größten Zusammenhänge zuletzt vorführen.

Wer Wissenschaft treibt, bemüht sich, jedes Wort in einer genau bestimmten Bedeutung zu verwenden; er weiß aber auch, wie schwer das oft ist. Unwillkürlich klingen für den Leser oder Hörer Nebenbeziehungen mit, die dem üblichen Gebrauche des Wortes entstammen; auch wer z. B. meine Definition der Anschauung als eines vollen und bewußten Erlebens aufgefaßt hat, wird sich schwer hindern können, beim einzelnen Gebrauche des Wortes doch wieder an sichtbare Gegenstände zu denken. Die Worte unserer Sprache sind selbst Erlebnisse für uns. Ihre Bedeutung haben wir nicht erlernt, wie die eines mathematischen Zeichens, sondern sie ist uns im Laufe des Lebens gleichsam zugewachsen. Daß man sich nur in der Muttersprache rasch und fein verständigt, daß der im Dialekt Aufgewachsene, wo es sich um gemütliche Mitteilungen handelt, den Dialekt vorzieht, beruht auf diesen vielfachen Beziehungen zu frühen und eindrucksvollen Erlebnissen, die beim Wiedergebrauch der Worte zwar nicht bewußt werden, aber zum Gefühlston und zur Schattierung der Bedeutung mitwirken. Was die wissenschaftliche Sprache ausschließt, gerade das sucht der Dichter zu benutzen oder vielmehr zu verstärken. Denn den Beziehungsreichtum des Wortes beschneidet nicht nur die regulierende Wissenschaft, sondern auch der verschleifende Alltagsgebrauch macht aus dem eigensinnig-reizvollen Gebilde eine charakterlose und brauchbare Durchschnittsware. Umso wichtiger wird es für den Poeten, das richtige wirksame Wort zu finden. Wie unvergleichlich treffend bezeichnet in dem ersten Verse des zitierten Kellerschen

Gedichtes das Beiwort »üppig« die gewollte Stimmung. Oder man nehme den Anfang eines anderen Kellerschen Gedichtes: Jugendgedenken:

»Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn.«

Warum hier »Lindenwipfelwehn«? Jede vergängliche Bewegung könnte an seine Stelle treten, aber beim Wehen im Wipfel eines Baumes denken wir zugleich an erquickende Kühle und beruhigenden Schatten. Die Dorflinde vereinigt das Leben des Dorfes unter ihrem Dache. In dem bekannten Volkslied ist die Linde der Ort, wo die Liebenden sich treffen, wo der Verlassene trauert. Wenn man alle diese Erinnerungen nebeneinander stellt, so erscheinen sie abgebraucht und sentimental, aber der Dichter erweckt sie ja auch nicht ausdrücklich, sie klingen nur eben mit an.

Der Dichter sucht das bezeichnende Wort. Er bereichert den Sprachschatz durch Neubildungen und hebt alte, vergessene Wörter wieder herauf. Aber fast noch klarer tritt die Eigentümlichkeit der poetischen Sprache gerade bei dem ganz gewöhnlichen und gebräuchlichen Sprachgut hervor. Das einzelne Wort wirkt ja nie isoliert als solches, sondern gewinnt seine volle Bedeutung im Zusammenhange. Der rechte Gebrauch gibt dem abgeschliffensten Wort volle Eindruckskraft. Gerade hierin ist Goethe Meister. Nehmen wir z. B. die ganz gewöhnlichen Wörter, lieb und süß, in dem Vers:

»Im Felde schleich' ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.«

Fragt man, wodurch diese Wörter hier Erlebnischarakter erhalten, so wird man sofort antworten: weil sie durch den vorangehenden Gegensatz gehoben werden und durch ihre Nebeneinanderstellung sich gegenseitig verstärken.

Wir haben bisher das Wort lediglich als Träger der Bedeutung betrachtet und erkannt, wie wenig die Erlebnisbedeutung eines Wortes erschöpft ist mit dem Sinne, den eine logische Analyse herausstellen würde, und wie der Dichter diese lebenspendende Fülle benutzt. Aber diese Gedanken erschöpfen die Wirkung des Wortes keineswegs, sondern müssen ergänzt werden. Wundt leitet in seiner Sprachpsychologie das Wort aus der Lautgebärde ab, d. h. aus einer Ausdrucksbewegung der Stimmorgane, die an sich ebenso natürlich und unreflektiert ist wie Weinen oder Lachen, Erröten oder Erblassen. Die Beobachtung der Tierlaute spricht für diese Entstehung wie die Tatsache, daß auch Taubstumme im Affekt Laute ausstoßen. Etwas

von dem Charakter der Lautgebärde ist nun dem Worte stets geblieben. Freilich nicht dem abstrakten Wort, wie es im Lexikon steht, wohl aber den Worten der wirklichen gesprochenen Sprache. Wir teilen in Worten nicht nur Tatsachen und Wünsche mit, sondern wir drücken zugleich bewußt oder unbewußt darin unsere ganze Gemütslage aus. Schnelligkeit, Stärke, Tonhöhe dienen in ihrem Gleichbleiben und Wechsel diesem Ausdrucksbedürfnis. Der Dramatiker, der nicht durch Worte, sondern durch redende Personen darstellt, benutzt diese Seite der Sprache überall, aber auch für den Lyriker ist sie von Bedeutung. Das »üppig, blüht und glüht, stolzierend« in dem einen unserer Beispiele wirkt zugleich durch den Klangcharakter der ü- und i-Laute, die in dieser Häufung etwas Unruhvolles und doch Energieloses haben. Ähnlich steht es mit dem »Lindenwipfelwehn«, dessen durchweg weiche Laute zu dem Charakter der Jugenderinnerung durchaus passen. Man denke sich das Wort nur einmal durch »Waldesrauschen« ersetzt [1]) und wird erkennen, wie der ganze Reiz der Verse dadurch zerstört wird. Es handelt sich in allen diesen Fällen nicht um das, was gewöhnlich Lautmalerei genannt wird, sondern darum, daß die Laute in ihrem Gefühlscharakter dem Inhalte entsprechen.

Zu dem Klangcharakter tritt dabei der Rhythmus. Will man sich seine Wirkung in einem bestimmten Falle klarmachen, so muß man sich hüten, das metrische Schema des Verses mit dem wirklichen Rhythmus zu verwechseln. Scheinbar sind die Verse:

»Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn.«

trochäisch gebaut, in Wahrheit ist der erste Versfuß fast unbetont, so daß der Charakter des Fortstrebens den Versen von vornherein anhaftet. Die ganz schwache Betonung der ersten Silbe dient nur dazu, den ansteigenden, fast tanzenden Rhythmus des Anapäst zu einer in die Vergangenheit strebenden Sehnsucht abzumildern. In dem Worte »Lindenwipfelwehn« kommt diese fortschreitende Bewegung gleichsam zum Stehen, das Wort selbst ist trochäisch gebaut und hat drei fast gleichwertige Betonungen.

Wenn man Rhythmus und Klangcharakter von Versen in dieser Weise analysiert, begegnet man wohl dem Einwande, daß man zuviel hineinlege. Man hat gelegentlich Ausländern, die die deutsche Sprache nicht verstehen, deutsche Verse dieser Art vorgelesen, und sie haben nicht im geringsten den wirklichen Ausdruckswert erfaßt. Die Tatsache wird richtig sein; die Folgerung, daß Klang und Rhythmus

[1]) Man lese etwa:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Waldesrauschen rasch entflohn.

nichts ausdrücken, ist falsch. Aus den Klängen für sich freilich ist wenig zu gewinnen. Erst das Zusammenstimmen der Ausdrucksmittel unter sich und mit den Bedeutungen gibt das vom Dichter gewollte Erlebnis. Um wieder an unser letztes Beispiel anzuknüpfen: die charakterisierten Betonungen wirken nur, weil sie auf i- und e-Laute zwischen weichen Konsonanten fallen, und umgekehrt wirkt jener Klangcharakter nur durch die rhythmische Stellung des Wortes; vor allem aber kommt beides nur zur Geltung, weil es der Bedeutung des Wortes und dem Inhalte der Verse genau angemessen ist. Wir sind gezwungen, den ästhetischen Eindruck auf seine Faktoren zurückzuführen, wenn wir uns über sein Zustandekommen klar werden wollen, aber wir müssen uns hüten zu glauben, daß der Gesamteindruck dem bloßen Nebeneinander dieser Faktoren entspreche. Vielmehr handelt es sich hier um eine unmittelbar erlebte Einheit, deren Teile durchaus nicht als solche zum Bewußtsein kommen. Eine Einheit dieser Art bezeichnen wir als Anschauung im weiteren Sinne des Wortes, sie meinen wir, wenn wir von der Anschaulichkeit der dichterischen Sprache reden.

Anschaulichkeit der dichterischen Sprache sagen wir und deuten damit an, daß nicht das Wort für sich, nicht einmal der einzelne Satz, sondern eben der ganze durch die Sprache vermittelte Zusammenhang anschaulich wirkt und anschaulich wirken soll. Wir können in dieser Hinsicht zwei Stilarten unterscheiden, deren eine aus dem einzelnen Ausdruck durch den Zusammenhang seine ganze Kraft herausholt, während er für die andere im Zusammenhange sich dienend unterordnet. Wenn wir die erste Art als lyrisch, die zweite als episch bezeichnen, so meinen wir damit nicht, daß in lyrischen Dichtungen nur der durch den Zusammenhang verstärkte und bereicherte Ausdruckswert einzelner Sätze oder Worte, in epischen nur der größere Zusammenhang als Ganzes wirkt. Hier wie in vielen ähnlichen Fällen handelt es sich lediglich um die scharfe Heraushebung zweier Grenzfälle. In der epischen Stilweise ist auch der ganz abstrakte Ausdruck an seinem Platze möglich, ja er kann, so paradox das klingen mag, die Anschaulichkeit erhöhen. Es ist seit Lessing oft hervorgehoben worden, welche Mühe wir haben, eine Reihe nacheinander mitgeteilter Züge zur Einheit zusammenzufassen. Ebenso weiß man, daß der Dichter, statt ruhende Gegenstände zu schildern, Handlungen, z. B. ihre Herstellung vorführt, oder daß er den Eindruck, den der Gegenstand auf einen Betrachter macht, uns mitfühlen läßt. Entgangen aber ist den Theoretikern, daß scheinbar unanschauliche Sätze demselben Zwecke dienen können. Ein kurzer Hinweis auf das, worauf es die folgende Schilderung absieht, führt die Auffassung des Lesers in die

rechte Bahn. Als Beispiel gebe ich die Schilderung Tobias Mindernickels in der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann[1]). »Das Äußere Mindernickels ist auffallend, sonderbar und lächerlich. Sieht man beispielsweise, wenn er einen Spaziergang unternimmt, seine magere, auf einen Stock gestützte Gestalt sich die Straße hinaufbewegen, so ist er schwarz gekleidet und zwar vom Kopf bis zu den Füßen. Er trägt einen altmodischen, geschweiften und rauhen Zylinder, einen engen und altersblanken Gehrock und in gleichem Maße schäbige Beinkleider, die unten ausgefranst und so kurz sind, daß man den Gummieinsatz der Stiefeletten sieht. Übrigens muß gesagt werden, daß diese Kleidung aufs reinlichste gebürstet ist. Sein hagerer Hals erscheint um so länger, als er sich aus einem niedrigen Klappkragen erhebt. Das ergraute Haar ist glatt und tief in die Schläfen gestrichen, und der breite Rand des Zylinders beschattet ein rasiertes und fahles Gesicht mit eingefallenen Wangen, mit entzündeten Augen, und zwei tiefen Furchen, die grämlich von der Nase bis zu den abwärts gezogenen Mundwinkeln laufen.«

Der erste Satz dient dazu, die Richtung des Verständnisses vorzuschreiben[2]). Eine magere, auf einen Stock gestützte Gestalt in abgetragener sauberer Kleidung kann Mitleid, sie kann sogar Ehrfurcht erregen. Wir sollen hier ihre Lächerlichkeit und Sonderbarkeit auffassen. Natürlich sind dann die einzelnen Züge entsprechend gewählt, besonders die ausgefransten Beinkleider und der rauhe Zylinder prägen sich gleich in diesem Sinne ein. Die Schilderung des Gesichtes endlich fügt zu dem bloß Sonderbaren etwas Abstoßendes hinzu. Das Lächeln führt nicht zum Mitleid, sondern eher zu einer mit Abneigung verbundenen Neugierde.

Selbst längere abstrakte Erwägungen können in diesem Sinne der bestimmten Auffassung einer anschaulichen Schilderung dienen. Zwei verkommene grauköpfige Bauern, die einander prügeln, wirken sicher zunächst komisch und abstoßend. Keller will in »Romeo und Julie auf dem Dorfe« eine solche Szene zu tragischer Wirkung bringen; er vermag das durch Einschiebung einer Reflexion[3]). »Es fing an zu blitzen und erleuchtete seltsam die dunkle melancholische Wassergegend; es donnerte auch in den grauschwarzen Wolken mit dumpfem Grolle und schwere Regentropfen fielen, als die verwilderten Männer gleichzeitig auf die schmale, unter ihren Tritten schwankende Brücke

[1]) Der kleine Herr Friedemann. Novellen. Berlin 1898, S. 182.

[2]) Sie gibt, um den treffenden Ausdruck von Ach (Über die Willenstätigkeit und das Denken, Göttingen 1905) zu brauchen, die determinierende Tendenz für die anschauliche Erfassung der eigentlichen Schilderung.

[3]) Die Leute von Seldwyla. 24. Aufl., Berlin 1900, S. 102.

stürzten, sich gegenseitig packten und die Fäuste in die von Zorn und ausbrechendem Kummer bleichen zitternden Gesichter schlugen. Es ist nichts Anmutiges und nichts weniger als artig, wenn sonst gesetzte Menschen noch in den Fall kommen, aus Übermut, Unbedacht oder Notwehr unter allerhand Volk, das sie nicht näher berührt, Schläge auszuteilen oder welche zu bekommen; allein dies ist eine harmlose Spielerei gegen das tiefe Elend, das zwei alte Menschen überwältigt, die sich wohl kennen und seit lange kennen, wenn diese aus innerster Feindschaft und aus dem Gange einer ganzen Lebensgeschichte heraus sich mit nackten Händen anfassen und mit Fäusten schlagen. So taten jetzt diese beiden ergrauten Männer; vor fünfzig Jahren vielleicht hatten sie sich als Buben zum letzten Male gerauft, dann aber fünfzig lange Jahre mit keiner Hand mehr berührt, ausgenommen in ihrer guten Zeit, wo sie sich etwa zum Gruße die Hände geschüttelt, und auch dies nur selten bei ihrem trockenen und sicheren Wesen. Nachdem sie ein- oder zweimal geschlagen, hielten sie inne und rangen still zitternd miteinander, nur zuweilen aufstöhnend und elendiglich knirschend, und einer suchte den anderen über das knackende Geländer ins Wasser zu werfen.«

Mir war diese Schilderung als besonders anschaulich im Gedächtnis geblieben, und ich suchte sie nun, nachdem ich die Novelle längere Jahre nicht gelesen hatte, wieder auf. Da frappierte es mich geradezu, ein wie großer Teil der Prügelszene durch Betrachtungen des Dichters erfüllt wird. Scheinbar können die Gegner der poetischen Anschaulichkeit sich gar kein besseres Beispiel wünschen, und doch darf man behaupten, daß die Reflexionen eben nur darum poetisch sind, weil sie ganz und gar der Anschauung dienen. Die Gefährlichkeit der Lage im Gewitter auf der schmalen Brücke hebt den Kampf der Greise schon über die bloße Prügelei hinaus, dann aber faßt sie der Dichter selbst als Resultat ihres ganzen verfehlten Lebens zusammen. Zugleich dienen diese Betrachtungen dazu, uns das Gefühl einer gewissen Dauer der Szene zu geben, ohne daß eine in die Stimmung nicht passende Detailmalerei einträte. In seinen Bemerkungen erinnert der Dichter an die bessere Vergangenheit der alten Bauern, damit zugleich deren Personen und durch Kontrast die Bedeutung der Szene gehoben werde. Die wenigen wirklich anschaulichen Züge: mehrmaliges Schlagen, dann stilles Ringen unter Stöhnen und Knirschen, wirken nun doppelt und zeigen den furchtbaren Ernst der Lage. Der Dichter muß sie so eindringlich machen, weil die Kinder der Bauern, während sie die Väter voneinander reißen, einander seit vielen Jahren zum ersten Male wiedersehen und ihre Liebe erkennen.

In größeren Werken — Epen, Novellen, Romanen — hat der Dichter

den Vorteil, allmählich in seine Worte durch den Zusammenhang die Bedeutungen hineinlegen zu können, die er ihnen geben will. Wir lernen seine Personen und ihre Umgebung kennen, und bei der neuen Erwähnung des Namens oder Dinges schwebt für den aufmerksamen Leser das früher Gesagte mit. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß die Andeutungen des Dichters über körperliche Erscheinungen niemals ein allseitig bestimmtes Bild geben. Wenn man aber durch diese Bemerkung beweisen zu können glaubt, daß das Seelische allein die Domäne der Poesie sei, so vergißt man, daß auch die Seelenschilderung des Dichters das Innenleben immer vereinfacht und nur nach bestimmten Richtungen hin darstellen kann. Freilich lassen wir uns hier leichter täuschen, weil wir auch im gewöhnlichen Leben seelische Erregungen und Charaktere sehr mangelhaft wahrnehmen und dabei nicht wie bei der sinnlichen Erscheinung besonders des Sichtbaren die Möglichkeit haben, die Lücken einer flüchtigen Auffassung durch erneutes Hinschauen und Beachten des bisher Übersehenen auszufüllen. Die ganze Trennung des Seelischen und Körperlichen, die in der Wissenschaft notwendig ist, geht im Grunde die Kunst nichts an. Für den Künstler besteht überall die volle Einheit der Erscheinung wie für den naiven Menschen. Die ausdrucksvolle Gebärde und das ausgedrückte Gefühl, der blühende Baum und der Eindruck fröhlichen Lebens, den er erweckt, sind für ihn nicht zwei Dinge, die vereint werden sollen, sondern sie sind unmittelbar dasselbe. Wir müssen es daher als eine unglückliche Verwirrung des Problems in Theodor Meyers sonst so vortrefflichem Buche bezeichnen, daß er das Anschauliche dem Körper, den unanschaulichen Gegenstand der Poesie dem Seelenleben gleichsetzt. Wenn Goethe uns seine Ottilie ganz nahe und lebendig vorführen will, so tut er es mit Hilfe einer Gebärde. Sie fordert kaum je etwas dringend, aber es kommt vor, daß sie fremde Forderungen abzulehnen sucht, »sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absieht, was er verlangen oder wünschen möchte«[1]. Es ist sehr wichtig, daß Goethe zunächst diese Gebärde ohne Anlaß einer bestimmten Situation ganz allgemein durch Ottiliens Erzieher mitteilen läßt. Wir kennen sie nun, und wenn sie an entscheidenden Stellen des Romans wiederkehrt, ist sie für uns bedeutungsvoll lebendig. Goethe benutzt hierbei das alte epische Kunstmittel der Wiederholung. Wie alle Kunstmittel hat auch dies zugleich formale und in-

[1]) Wahlverwandtschaften 1. Teil, 5. Kap.

haltliche Bedeutung. Die Wiederholung schließt die leicht auseinanderfallenden Teile der epischen Dichtung zum Ganzen zusammen, aber sie kennzeichnet zugleich nachdrücklich die entscheidenden Züge eines Menschen oder Dinges und gibt uns ihm gegenüber das Gefühl der Vertrautheit. Ein wiederholter Zug läßt die Eigenart der Person in allen ihren mannigfachen Beziehungen kräftig und einheitlich hervortreten; besonders Nebenpersonen werden oft, z. B. von Dickens, durch einen immer wiederkehrenden Zug charakterisiert, wie wir ja auch im Leben oberflächliche Bekannte uns gewissermaßen schematisieren. Feiner als dieses doch äußerliche Mittel wirkt es, wenn das Gleiche sich verändert: daß sich der ganze Inhalt des Werther an demselben Orte mit dem Hintergrund der gleichen Natur abspielt, und daß diese Natur doch so verschieden auf Werther wirkt, trägt sehr viel zu der Einheit wie zur Lebendigkeit des Werkes bei, und auch hier macht nicht etwa das bloße Wissen um die Beziehungen den Reiz aus, nein, die Schilderung des Dichters prägt uns Wahlheim, den Brunnen, die Nußbäume im Pfarrhof so lebendig ein, daß wir mit Werther diese Gegenden durchstreifen und die verschiedenen Eindrücke, die sie machen, mit ihm erleben. Sagt man, dies sei nur der Schein der Anschauung, nicht die Anschauung selbst, so kann die hier behauptete Selbsttäuschung nur etwa auf die Meinung sich beziehen, daß wir nach den Schilderungen des Dichters ein Bild oder einen Plan jener Gegenden ohne Heranziehung willkürlicher Zutaten herstellen könnten.

Fassen wir das Ergebnis unserer Überlegungen kurz zusammen:

Wir stimmen mit Th. A. Meyer in dem Grundsatz der Beurteilung überein, daß zu einem Kunstwerke wesentlich nur das gehört, was in seinem Darstellungsmittel als solchem gegeben werden kann [1]). Nicht was ein besonders phantasiebegabter Mensch bei Gelegenheit eines Werkes unter Heranziehung seiner besonderen früheren Erlebnisse denkt und fühlt, nur was jeder genügend vorbereitete und empfängliche Betrachter notwendig darin findet, darf bei seiner kritischen Würdigung herangezogen werden. Das Darstellungsmittel der Poesie ist die Sprache — diese aber nach allen Seiten ihrer Bedeutung, nicht

[1]) Methodologisch sei bemerkt, daß dies ein für die Beurteilung der Kunst normativer Satz ist, der aus den Grundmerkmalen des ästhetischen Wertes hergeleitet werden muß. Die ganze vorangehende Untersuchung steht unter diesem Grundsatz und dem ebenfalls von Wertprinzipien her gebildeten Begriff »Anschauung«. Die Anwendung des Grundsatzes und Grundbegriffes auf ein besonderes Gebiet bedarf der psychologischen Untersuchung. Wenn man sich das nicht klar hält, sondern jene Wertbegriffe selbst psychologisch abzuleiten sucht, gerät man in unlösbare Schwierigkeiten. Ich habe in diesem Aufsatz, seiner Bestimmung und Themastellung gemäß, die Wertgrundsätze nur aufgenommen, nicht begründet, ich mußte und durfte in diesem Zusammenhang auf ihre exakte Formulierung verzichten.

nur als Mitteilung bestimmter Vorstellungen, sondern zugleich als Kundgabe von Gefühlen und Willensregungen, als Lautgebärde. Die Wörter der Sprache erzeugen höchst selten und nur bei wenigen Menschen vollständig bestimmte Bilder. Wir ziehen aber aus diesen gemeinsamen Prämissen nicht denselben Schluß wie Th. A. Meyer. Die poetische Sprache teilt nicht, wie die Sprache der Wissenschaft, bloße Beziehungen mit, sie erzeugt vielmehr in der Tat eine Anschauung, wenn wir dies Wort nur richtig verstehen. Anschauung im ästhetischen Sinne ist in sich ruhendes, volles Erleben. Dies Erleben ist bei der Poesie an die Gesamtheit der Worte, keineswegs an die einzelnen Wörter geknüpft, und es ist nicht zweckmäßig, von bloßen Wortvorstellungen zu reden, weil man dabei entweder an den Klang oder an die abstrakte Bedeutung des einzelnen Wortes zu denken pflegt. Auch »Satzvorstellung« trifft die Sache nicht, weil der einzelne Satz gewöhnlich erst aus einem größeren Zusammenhange Leben gewinnt, und weil neben den im engeren Sinne sprachlichen Vorstellungen die ganze Menge mitschwingender Gefühle und Gedanken zum ästhetischen Eindruck beiträgt. Erst diese letzteren geben der Sprache ihre volle Bedeutung, sie gehören also durchaus mit zur Eigenart des poetischen Darstellungsmittels.

VIII.

Dante und Michelangelos „Jüngstes Gericht“.

Von

Karl Borinski.

Zu den wesentlichen und dabei tatsächlichen Aufgaben der allgemeinen Kunstwissenschaft gehört die Untersuchung der verschiedenartigen Behandlungsweise der gleichen Vorwürfe in den verschiedenen Künsten. Nicht allzu häufig bietet sich der Fall, daß die hierbei hervortretenden Unterschiede bei ersten Genien, die gleichsam die Naturnotwendigkeit ihrer Kunst zum Ausdruck bringen, und zugleich an feinen und schwierigen Gestaltungen, die ihrer Auffassung an sich besonderes Interesse verleihen, zu studieren sind. Der in beiderlei Hinsicht merkwürdigste Fall dieser Art liegt vor in dem künstlerischen Konzeptionsverhältnis Michelangelos zu dem von ihm sein Leben lang studierten, kommentierten, poetisch als »Mensch ohne Gleichen in Unglück und Größe« gepriesenen Dichter der göttlichen Komödie.

Uns, die wir das bescheidene Verdienst für uns in Anspruch nehmen, der inspiratorischen Bedeutung des »Homers der neueren Kunst« — besonders nach jener subtilen und prekären Seite des Ausdrucks von nur vertretungsweise sinnlichen, im Kerne aber übersinnlichen Vorstellungsweisen (recht eigentlich dessen, was man als transzendentale Bildlichkeit bezeichnen müßte) — wenn auch vorerst im allgemeinsten zuerst methodisch nachgegangen zu sein [1]): uns mußte die Aussicht auf Erledigung obiger Aufgabe in einem monumentalen Werke über Michelangelo [2]) ganz besonderes Interesse erregen. Zumal wir uns bewußt waren, auch an ihr in unserem Zusammenhange [3]) nicht achtlos vorübergegangen zu sein.

Wir lassen Ernst Steinmann gern das von ihm zweimal mit besonderem Nachdruck ausgesprochene Bewußtsein, jene Aufgabe überhaupt erst gestellt zu haben [4]), obschon es ihm von seiten der Literar-

[1]) Über poetische Vision und Imagination, ein histor.-psychol. Versuch anläßlich Dantes. Halle, M. Niemeyer 1897.

[2]) Die sixtinische Kapelle. Hrsg. v. Ernst Steinmann. 2. Bd. Michelangelo. München, F. Bruckmann A.G. 1905.

[3]) A. a. O. bes. S. 29 ff.

[4]) »Seltsam ... daß das Jüngste Gericht der Sixtina noch niemals im Lichte

historiker am ehesten erschüttert werden könnte. Die Last zweier so schweren Quartbände kann nur im Gefühl einer *instauratio magna* übernommen werden.

Wir wünschten nur, daß ihm unsere Arbeit zu Gesicht gekommen wäre, um ihm die Aufgabe von der Seite nahe zu halten, von der wir sie eingangs charakterisierten. Denn leider hat sie Steinmann nicht so gefaßt, sondern in dem rein pragmatischen Geiste deiktischer Interpretation, der einfach aufzählt, was alles Michelangelo von Dante im einzelnen herübergenommen habe. Derartige Danteske Interpretationen eben des Jüngsten Gerichts in der Sixtina sind gleichzeitig mit Steinmann gerade versucht worden. Er selbst kann sie noch als willkürlich zu weitgehend bezeichnen [1]. Wie weit er selbst aber in der Willkür geht, werden Kenner Dantes auch nur mit gelegentlichem Kopfschütteln verfolgen.

Es mag noch hingehen, daß ein Paar von den zahllosen, im standlosen Raum herumfliegenden Figuren des Jüngsten Gerichts Michelangelos nun gerade Dantes Paolo und Francesca sein sollen [2]. Der große Verächter der Frauenliebe, der das Bild geschaffen, lebte zu einer Zeit, in der glücklicherweise das Liebespaar von Rimini und der Vers 138 des V. Gesangs des Inferno noch nicht das einzige waren, was man von Dante »kennen mußte«. Ich nehme bestimmt an, daß in seinen bildnerischen Phantasien über seinen Lebensdichter dies Liebespaar des Troubadoursalons niemals greifbar hervorgetreten ist, und jeder Kenner Michelangelos wird mir hierin beipflichten. Aber lassen wir den heutigen Danteverehrern die Freude, auch diese »modernen« Gestalten des Dichters — allerdings »fast verschwindend« klein und nur auf der Venustischen Kopie in Neapel überhaupt recht erkennbar — in der Sixtina zugelassen zu sehen. Etwas bedenklicher berührt die Herleitung der beiden Engel mit dem großen und kleinen Buche in der unteren Mittelgruppe des Bildes. Schon ihre Umgebung von sieben Posaunenengeln weist ganz streng, wie dies Vasari (s. u.), nicht so der von Steinmann hierfür angeführte Dialog des Gilio da Fabriano angibt, auf die sieben Posaunenengel bei den

der göttl. Komödie betrachtet worden ist.« S. 553. — »Keiner der Biographen Michelangelos ist von Varchis Erkenntnis erleuchtet worden.« S. 565.

[1]) Wolfgang Kallab, Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gericht. In der Festschrift für Wickhoff. Chapon, *Le Jugement dernier.* Vgl. Steinmann, besonders S. 572 ff. Anm.

[2]) Steinmann II, S. 577: »Gleich unter den nackten Riesen, welche ihr Seelenheil vergebens gegen die Abwehr der Engel zu behaupten versuchen ... Francesca da Rimini und Paolo Malatesta — wer könnte hier anders dargestellt sein?« Die Heuchler mit den lastenden Bleikutten aus dem 23. Gesange des Inferno, wie wir minder »herzbewegend« weiter unten zeigen werden.

»starken Engeln« mit dem großen und kleinen Buch [1]) in der Apokalypse (Kap. 5—10). Steinmann will auch sie geradezu aus Dante herleiten. Bei Dante (Paradiso 19, V. 112 ff.) jedoch bezieht sich der königliche Adler im Himmel des Jupiter lediglich auf das große Buch des Weltgerichts, in dem die schlechten Fürsten ihre schnöden Taten verzeichnet finden werden. Von Engeln und dem kleinen Buche ist da nicht die Rede.

Wird es nun aber noch beim bloßen Kopfschütteln bleiben, wenn man vernimmt, daß die früher so benannte »Niobe«, die Königin Michelangelesker Heroinen, die links oben, fast in der Höhe des Weltrichters und seiner Mutter einen zu ihr geflüchteten Geist vor dem Absinken bewahrt — ihn mit der ausgestreckten Linken zugleich deckend gegen den Zorn des Richters, den ihr zugewandtes Antlitz und die deutende Rechte gleichsam auf sich selber abladet [2]) — daß diese bedeutendste weibliche Figur des ganzen Gemäldes gerade — Dantes heilige Anna (Par. 32, 133—135) darstelle? Die Sarah des Neuen Testaments, die spät gesegnete Gattin des zurückgewiesenen Joachim und — im Typenkreis der christlichen Kunst — gestrenge Schulmeisterin ihres Töchterchens Maria!? Da nach Steinmann jene völlig erwachsene (übrigens, von hinten gesehen, wie leicht bei Michelangelo, ebensogut als männlich anzusprechende) Gestalt zu ihren Füßen die kleine Maria wäre, so befände sich diese zweimal auf dem Bilde: einmal zu Füßen ihrer Mutter Anna, das andere Mal unter dem Arme ihres Sohnes, des Weltrichters! Die in der Geschlossenheit ihrer Bildungen unvergleichliche, nichts weniger als naive Phantasie des großen Plastikers arbeitete also hier — hier gerade in seinem höchsten Höhenwerke! — einmal nach dem treuherzig naiven Rezept mittelalterlicher epischer Frühkunst! Und wie zerflossen arbeitete sie! Dante beschreibt ausdrücklich a. a. O. die heilige Anna sitzend: *Di contro a Pietro vedi sedere Anna etc.* Das feste Bildnerauge macht aus diesem Urbild seßhafter, still zufriedener Mütterlichkeit die majestätische Standfigur der das Äußerste wagenden Helferin!

Die »heilige Anna« rechtfertige noch folgendes einzelne Bedenken. Steinmann sieht in einer Auferstehungsgruppe links unten, die vielleicht nur Venustis auf seiner Kopie dort angebrachtem Porträt Michel-

[1]) βιβλίον und βιβλαρίδιον! An der von Steinmann angeführten Stelle der Apokalypsis 20, 12 ist vom großen und kleinen Buch nicht die Rede.

[2]) Als ich sie (a. a. O. 31) »die Beatrice Michelangelos« nannte, dachte ich nicht, daß dies jemand (W. Kallab, s. oben Anm.) aufgreifen könnte, um aus ihrem Schützling (!) die — Rahel zu machen. Bloß weil Dante Beatrice neben sie setzt (der Bibelkundige weiß warum)! Ein Beweis für die schließliche Verkehrtheit rein mechanischer Interpretation, wie es krasser nicht gedacht werden kann!

angelos diese Bezeichnung verdankt: Dante und Virgil. Man muß sich das Ausgangsgleichnis der göttlichen Komödie hier wirklich in Erinnerung rufen vom Führer und dem mühevollen Weg:

Tu duca, tu signore e tu maestro.
Così li dissi, e poichè mosso fue,
Intrai per lo cammino alto e silvestro. Inf. 2, 140 ff.

Der angebliche Virgil ist bärtig, wie der »weise Meister« des Mittelalters. Dies in einer Zeit, wo ihn schon Raffael (im Parnaß) römisch gebildet hatte, und an einer Stelle, wo sogar der Bart des Weltrichters, zu höchstem Anstoß kirchlicher Zeremonienmeister, der Kulturschere der Renaissance zum Opfer gefallen war! Diese »Dantegruppe« zu vervollständigen, muß links oben in der Höhe des Weltrichters, unmittelbar über dem Adam, eine Frau in weißem Kopftuch und grünem Gewand mit lehrend erhobenem Zeigefinger die Beatrice vertreten. Der Theologe wird vielleicht einwenden: aber das ist ja gerade die heilige Anna mit all ihren Attributen, wie die christliche Kunst sie darstellt! Und zum Überfluß, daß sie über Adam zwischen diesem und ihrer Tochter, der Begleicherin der Schuld Adams, angebracht ist, weist auch noch eine Frau neben ihr mit dem Finger eben auf diesen Adam, als den Eröffner, den nur durch Maria gerechtfertigten Erstschuldigen des Weltgerichts. Der Dantekenner wird fragen: wo ist Beatricens Olivenkranz: »*sopra candido vel cinta d'oliva*« (Purg. 30, V. 31)? Den »unterdrückte Michelangelo mit künstlerischem Takt«, belehrt uns Steinmann. Nun wohl! Sie soll Beatrice sein. Denn *in sensu anagogico — cioè sovra senso* — wie der Autor des *Convito* (II, 1) zugeben würde, ist es dasselbe. Aber dann nehme doch wenigstens der Danteinterpret seinen Vorteil wahr und mache die nach unten weisende Frau daneben zur heiligen Lucia, welche (Inf. 2, 97) der Beatrice die Aufforderung, Dante zu retten, überbringt! mache sie nicht (S. 575 f.) zu einer bloß leer »bekräftigenden« Rahel, aus dem rein mechanischen Grunde, weil diese bei Dante neben Beatrice sitzt. Bei Michelangelo aber sitzt sie gar nicht neben ihr, sondern sie schwebt etwas über ihr; wie denn überhaupt ein geometrisches Gleichhoch im ganzen Jüngsten Gericht Michelangelos schwer nachzuweisen sein dürfte. Steinmann weist statt auf die hier so naheliegende Grundtatsache der Gnadenwirkung in der göttlichen Komödie auf die für das Weltgericht sehr irrelevante Stelle im 31. Gesange des Paradieses (V. 65 f.), wo Beatrice dem heiligen Bernhard v. Clairvaux die Weisung gibt, Dante in die höchsten, ihr nicht mehr zugänglichen Regionen der christlichen Erkenntnis zu führen. Der heilige Abt, »*un sene vestito colle genti gloriose*« (ib. V. 59), trägt eine wenig stiftsmäßige Haube. Der Theolog wird vielleicht wieder fragen: wie kommt der

heilige Bernhard gerade zwischen die Schultern Adams und Evas? Wie, wenn es Abraham wäre, der Vater des Glaubens unter den Patriarchenfrauen, die Adams Schuld erkannten und in ihrer Urenkelin Anna (hebr. = die Gnade) auf dem Generationswege endlich zur Tilgung brachten?!

Doch lassen wir diese Einzelheiten! Wenden wir uns zu der allgemeinen Hauptsache, die Steinmann für das sixtinische Jüngste Gericht aus Dante unmittelbar erweisen will. Es handelt sich um die Inspiration der Gesamtkonzeption des Gemäldes durch den Dichter. Ich gebe zu, daß eine solche existiert. Ich habe in meinem Buche auseinandergesetzt, wie ich mir sie denke. Im Unterschied von Steinmann (S. 571 ff.) scheint mir nun freilich in dem »Schrei des Gerechten nach Rache« »die Grundstimmung für die Auffassung durch Michelangelo« nicht zu liegen. Und zwar keineswegs aus allgemeinem ästhetischen Gesichtspunkte, sondern aus zwingenden Gründen der philologischen und kunstgeschichtlichen Interpretation. Die beiden Stellen (Paradiso 21, 140 ff. und 22, 13—15), auf die Steinmann sich stützt und die ich zur Bequemlichkeit neben dem Original in der hier besonders »deutlichen« Übersetzung des Pastors Streckfuß unten anführe [1]),

[1]) Paradiso 21, 140 bis zum Schluß:

Petrus war mager einst und unbeschuht,
Paulus ging so einher in jenen Tagen
Und fand die Kost in jeder Hütte gut.
Die neuen Hirten, feist, voll Wohlbehagen,
Sieht man gestützt, geführt und schwer bewegt,
Und hinten läßt man gar die Schleppe tragen.
Wenn übers Prachtroß sich ihr Mantel schlägt,
Sind zwei Stück Vieh in einer Haut beisammen.
O göttliche Geduld, die viel erträgt! —
Hier stiegen von der Leiter die Flammen
Und kreisten dort, so daß sie mehr und mehr
Bei jedem Kreis in schönem Lichte schwammen.
Sie stellten sich um jenen Schimmer her,
Mit einem Rufe von so lautem Schalle,
Daß nichts auf Erden tönt so laut und schwer.
Doch nichts verstand ich in dem Donnerhalle.

Venne Cephas, e venne il gran vasello
Delle Spirito Santo, magri e scalzi
Prendendo il cibo di qualunque ostello.
Or voglion quinci e quindi chi rincalzi
Li moderni pastori, e chi li meni,
Tanto son gravi, e chi diretro gli alzi.
Copron dei manti lor gli palafreni,
Si che due bestie van sott' una pelle:
O pazienzia, che tanto sostieni!
A questa voce vid' io più fiammelle
Di grado in grado scendere e girarsi,
Ed ogni giro le facea più belle.
Dintorno a questa vennero, e fermarsi,
E fero un grido di si alto suono,
Che non potrebbe qui assomigliarsi;
Nè io lo intesi, si mi vinse il tuono.

sagen nämlich nichts weniger, als was man danach erwarten sollte: nämlich den Ruf der Gerechten nach Vergeltung ihrer im Leben ausgestandenen Leiden. Michelangelo freilich hat getreu der sinnlichen Natur seiner Kunst dies — und zwar hier nach einer der vulgärsten Traditionen der christlichen Symbolik! — zum Ausdruck gebracht. Er läßt die Heiligen um Christus die Kennzeichen ihres Martyriums vorweisen.

Man sieht recht eigentlich im geometrischen Mittelpunkt des Gemäldes zu Füßen des Weltrichters den heiligen Laurentius mit seinem Rost und den heiligen Bartolomäus mit der abgeschundenen Haut. Von dieser »Wolke von Zeugen«, die Michelangelo mit allem traditionellen Umstand der Altarheiligen kennzeichnet, hat Dante überhaupt nur einen kurz erwähnt (Paradiso 4, 83): *»Lorenzo in su la grada« (= gratella)* — merkwürdigerweise mit Mucius Scaevola als Beweis für den freien Willen! Statt mit Steinmann in Dantes Erwähnung die Erklärung für den auszeichnenden Platz S. Lorenzos zu sehen, wird man sie vielleicht näher in Michelangelos eigenem Leben finden, in dem die Kirche dieses Heiligen in seiner Vaterstadt eine tragische Rolle spielt [1]). S. Bartolomeo daneben hat er vielleicht ausgezeichnet wegen des Bezugs zu seiner Kunst, als Träger des eigenen Konterfeis.

Nicht so der geistigere Dichter! Er läßt an den genannten Stellen seine Gerechten, die in selbstlosem »gutem Eifer« [2]) (nach Matth. 6, 33) »am ersten nach dem Reich Gottes und seiner Gerechtigkeit« trachten, den Racheruf erheben über die Vernachlässigung dieses Reiches durch die *»moderni pastori«*, die Nachfolger der Apostel. Das Strafgericht, das er nach der Verheißung der himmlischen Führerin (Par. 22, 15) noch vor seinem Tode sehen soll *(che tu vedrai innanzi che tu muoi)*, ist natürlich die Grauenszene von Anagni, die große Rache der Franzosen am Papste (Bonifaz VIII.). Dort, an des Papstes Geburtsort, wo er einst seinen Vorgänger Cölestin V. hatte einkerkern lassen, wo er (August 1301) mit Karl von Valois gegen Florenz kon-

Paradiso 22, 13—15:

Da jener Ruf dich so mit Graus durchdrang;	*Poscia che il grido t'ha mosso cotanto;*
Verstündest du das drin enthalt'ne Flehen,	*Nel qual, se inteso avessi i prieghi suoi,*
So wäre dir die Rache schon erklärt,	*Già ti sarebbe nota la vendetta,*
Die du noch wirst vor deinem Tode sehen.	*Che tu vedrai innanzi che tu muoi.*

[1]) »Das schmerzlichste Fiasko in Michelangelos Leben«. Justi S. 284.

[2])
Non sai tu che tu se' in cielo?
E non sai tu che il cielo è tutto santo,
E ciò che ci si fa vien da buon zelo?

An der zweiten Stelle, auf die Steinmann sich gerade beruft: Par. 22, 7—9.

spiriert hatte, ließ ihn der jetzt durch ihn gebannte Philipp der Schöne von einer der römischen Raubritterbanden, den Colonnas, gefangen setzen und den achtzigjährigen stolzen Greis so schnöde behandeln (vgl. Purg. 20, 87 ff.), daß er in Raserei verfiel und in der Tobsucht starb. Der Zeitpunkt dieses Ereignisses (1303) fällt nach dem für die Begebenheiten des großen Gedichts, die »Wanderung durch die drei Reiche«, festgehaltenen: bekanntlich dem Jubiläumsjahr 1300. Diese Prophezeiung des Dichters, wie gewöhnlich auf ein inzwischen gehabtes Erlebnis, gehört zu den *termini a quo* der Entstehungsgeschichte der göttlichen Komödie im einzelnen.

Durchaus unnötig wird nun aber ein so wenig großes Motiv, wie der persönliche Racheschrei der zeitlich Leidenden, in den geistigen Mittelpunkt des größten aller Gemälde gerückt, das die Dinge dieser Welt *sub specie aeterni* »gewogen und gerichtet« zeigt. Ich habe mich in meinem Buche bemüht, aufzuweisen, wie sinngemäß gerade im Geiste seiner Kunst Michelangelo das erschütternde transzendentale Gerechtigkeitssystem Dantes zur Vorstellung bringt, welches durchaus innerhalb dieser Welt und — symbolisch! — mit ihren Mitteln das ewige Verhältnis von »Verbrechen und Strafe« dem Empfänglichen zu Gemüte führt. Dies Verhältnis läßt sich auf die exakte Formel von Schuld oder Naturnotwendigkeit nicht bringen, welche heutige Strafrechtslehrer — sogar als geltende und alleingültige staatliche Norm — dafür anstreben. Es führt überhaupt weit ab von der Kompetenz des Kriminalisten und etabliert eine geheime Strafgerechtigkeit, die im allgemeinen weder mit Irrenhaus noch mit Zuchthaus, ja selbst mit der staatlichen Todesstrafe nichts zu tun hat. Es will lediglich zeigen, nicht wie das menschliche Verhalten im tiefsten Wesensgrunde bedingt ist — welche menschliche Theorie wollte sich wohl des vermessen! — sondern daß seine innerliche Wirkung im unverbrüchlichen Kausalzusammenhang der Welt mit inbegriffen, d. h. richtig ist. Das zeigt es mit den naiven, krassen, fest umschränkten Symbolen der Barbaren zwingenden Kirchendisziplin seiner Zeit. Gleichwohl hat es gerade die Juristen der deutschen Dantegemeinde (Witte, C. F. Göschel) lebhaft beschäftigt.

Ich habe zu zeigen versucht, wie kongenial der Meister der Sixtinischen Kapelle mit erstaunlicher Ausnutzung und Belebung der traditionellen Mittel seiner alten Kunst seinem Dichter die Haupt- und Grundideen (nicht bloß einzelne zufällige Züge!) seines Weltgedichtes abfühlt und absieht: die Entwickelung der moralischen Richtungsbeziehungen an dem Symbol der physischen Gravitation, d. h. das Streben nach unten und oben; die Theorie vom Steigen und Sinken der Naturen; die Ausgestaltung der »jenseitigen Örter« in diesem Sinne

(nach Graden der Seligkeit und Unseligkeit) und ihre tiefere Bedeutung als tatsächliches Welttheater. Ich habe die methodische Berechtigung von Dantes Ausmalung der Vergeltungsidee an der auf ihn folgenden und zur Zeit an ihn anknüpfenden bildenden Kunst seines Vaterlandes aufgewiesen. Denn daß selbst Michelangelo hier in einem größeren Verbande begriffen werden muß, daß er nur den Höhepunkt einer vielhundertjährigen poetisch-künstlerischen Bearbeitung der betreffenden Ideen bedeutet, das hat er selbst anerkannt in der besonderen Wertschätzung seines Vorgängers in der gewaltigen Ausgestaltung seines Altarbildes in der Sixtina, nämlich Luca Signorellis in Orvieto. Vasari sagt in seiner Biographie des Luca über dessen Fresken (der von Fra Angelico begonnenen Kapelle) »*nella Madonna di Orvieto*«[1]): »Dadurch weckte er den Mut allen denen, die nach ihm gewesen sind, daher sie dann die Schwierigkeiten dieser Kunstweise zugänglich fanden. Deshalb wundere ich mich nicht, wenn die Werke Lucas von Michelangelo immer so außerordentlich gepriesen wurden, noch wenn in einigen Sachen seines göttlichen Gerichts, das er in der Cappella malte, Erfindungen des Luca auf edle Weise von ihm herübergenommen wurden, als da sind Engel, Dämonen (vgl. dazu meine Ausführungen a. a. O. S. 70 ff.), die Himmelsordnung und anderes, worin Michelangelo das Vorgehen Lucas nachahmt, wie jeder bemerken kann«[2]). Luca Signorelli wird daraufhin etwas übertrieben von Ampère, dem Literarhistoriker der französischen Romantik *(Voyage Dantesque, Orvieto et Bologna. La Grèce, Rome et Dante,* Paris 1848, S. 281) als »Vermittler« zwischen Dante und Michelangelo *(»comme intermédiaire entre ces deux génies de même trempe«)* hingestellt. Doch möchte ich speziell für unseren Zweck nicht versäumen, die feine Beobachtung anzuführen, die in obigem Sinne Lucas Biograph R. Vischer (L. S. Lpz. 1879, S. 192) macht, daß »der Maler an einer seiner Gestalten ein beginnendes Emporschweben habe andeuten wollen ... Michelangelo hat in der Sixtina dieses Motiv des Flüggewerdens, des erfolgreichen wunderbaren Auftrachtens herrlich durchgeführt. Bei Signorelli kommen umgekehrt die Engel herab.«

---

[1]) Abkürzung für Kapelle der Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto.

[2]) *Perlochè destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera. Onde io non mi maraviglio, se le opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, nè se in alcune cose del suo divino Giudizio, che fece nella capella, furono da lui gentilmente tolte in parte dalle invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine dei cieli, e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo imitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno.* Ed. Ven. 1828, VI, 470 sq.

Endlich möchte ich doch nicht unterlassen, noch diejenige Folgerung aus dem tatsächlichen Verhältnis zu ziehen, die der aufmerksame Leser schon selbst gemacht haben wird. Wie konnte Michelangelo, als der Beauftragte des Papstes, in dessen Hauskapelle sich ein Motiv zum Ausgangspunkt für seine künstlerische Betätigung wählen, das die päpstliche Gewalt gerade in so zweifelhaftem Lichte zeigt? Wohl aber konnte es der in persönlicher patriotischer Opposition gegen seinen Papst verbannte Dichter, von dem Gregorovius (Geschichte Roms V, 559) nach dem römischen Priester Tosti (vgl. u. Döllinger) sagt: »Dante habe die Seele des Bonifaz an den Triumphwagen seines ghibellinischen Zorns gefesselt und sie neunmal durch den Höllentrichter geschleift.« Mit dem »Ghibellinentum« Dantes ist es eine eigene Sache. Ich möchte mich aber deswegen doch nicht Döllinger anschließen, der (Akad. Vortr. I² 107 »Dante als Prophet«) meint: »Dante habe geglaubt, sich alles gegen Bonifaz erlauben zu dürfen, da er ihn nicht als rechtmäßigen Papst, sondern wegen der freiwilligen Abdankung seines Vorgängers (die einem Papste nicht zusteht) für einen Usurpator ansah.« Dem widerspricht aber die ausdrückliche Bezeichnung des Bonifaz durch Dante (Purg. 20, 87) als »Stellvertreter *(vicario)* Christi« [1]). So viel wird daraus erhellen, daß Michelangelo keine Veranlassung haben konnte, gerade die offenste und grundsätzlichste der papstrichtenden Stellen Dantes zum Vorwurf des Altargemäldes — in der Sixtina zu wählen. Der Künstler durfte wohl ein besonders krasses Einzelbild seines Dichters (Inf. 19, 46 ff.) aus dieser Region — das des kopfüber im Höllenstein steckenden, mit den Füßen zappelnden simonistischen Papstes Nicolaus III., doch ohne Tiara! — darin mit unterlaufen lassen; ganz umgeformt und untergetaucht in seinen Gesamtsinn des ungeheuren Bewegungssturmes gegenstrebender lebendiger Kräfte. Er brauchte sich nicht zu scheuen, für den Unterrichteten sogar die Schlüssel, als das Abzeichen seiner päpstlichen Würde, und den Geldsack zur Verstärkung der grausigen Reminiszenz aus Dante anzubringen. Ein Pietro Aretino vermerkte es schadenfroh (vgl. Steinmann II, S. 577). Wie hätte er vor Europa aufgelacht, wenn er das Weltgericht am Hausaltar des Papstes im ganzen als »Papstgericht« hätte denunzieren dürfen!

Dante lebt eben gerade in diesem eigentümlichsten, umfassendsten

---

[1]) Eine merkwürdige dogmatische Erklärung seines Rechts, über die abgeschiedenen Päpste zu richten, gibt Dante durch einen Papst im Purgatorio (19, 130 fg.) Hadrian V. († 1276) mit Berufung auf Matth. 19, 30 *(»neque nubent« !)*: daß im Jenseits nämlich der Bund zwischen Papst und Kirche und damit die päpstliche Würde aufgehoben sei! Der Zahlparallelismus mit dem analogen papstrichtenden Gesange des Inferno — gleichfalls dem 19! — ist zu beachten.

Werke des Meisters wie in anderen Einzelkonzeptionen, dem gekreuzigten Hamann an der Decke — und ganz besonders lehrreich Rahel und Lea am Moses! (vgl. Borinski a. a. O., S. 79 f.), — in derjenigen (durch die selbstbewußte Eigenart des Künstlers noch besonders verschärften) Umwandlung, die seine Kunst und deren ganz andere Aufgaben nötig machten. Das unterscheidet ja eben sein Weltgericht nach Dante von dem der mittelalterlichen »Tuifele-Maler«! Die verdarben ihre traditionell kirchliche Aufgabe, der auch Michelangelo genügen mußte, durch einfache Umsetzung der Danteschen Poesie in Bilder (bis auf den seine Sünder kauenden, verdauenden und — das tatsächliche Bild ist unerbittlich! — auf nicht näher zu bezeichnende Weise wieder von sich gebenden Satan in S. Petronio in Bologna!). Der ganze gemalte Heiligenkalender der kirchlichen Kunst ist auch beim Künstler der Sixtina da — wo ist er beim Dichter? Die »*signa passionis*« der Mönchsmaler beherrschen den ganzen oberen Teil so gewaltig, daß dies »unmöglich zu tragende Kreuz« sogar orthodoxe Bedenken erregte. Auch die »Wolke von Zeugen«, der Ring der Heilsboten seit Adam um den Heiland ist sehr verschieden von Dantes Heiligenrose unter der Dreifaltigkeit, und keineswegs ist diese »Rose« etwas Besonderes, wie Steinmann S. 569 anzunehmen scheint (cf. Borinski a. a. O., S. 146 und Joret, *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge* II, chap. 5, Paris 1892). Sogar die traditionelle Auferstehung fehlt bei ihm nicht. Aber wo ist des Dichters kosmisches Theater mit Hölle und Reinigungsberg, das jene alten Dantebilder so exakt in Stockwerke und Zellen teilte?

Bei Michelangelo ist es, als ob der Sturm des Danteschen Geistes durch die streng traditionell kirchliche, aber nur allzu selbständig im Geiste seiner Kunst erfaßte Aufgabe fahre. Dantes Poesie hat Michelangelo — vor allen Bildern! — die große Wahrheit geliehen, daß das Weltgericht ewig ist und sich im physisch-moralischen Kampfe des ruhelos bewegten Lebens entscheide. Fast erscheint mir jene einseitig theologische Auffassung des kritischen Kanonikus aus Gilios Dialog zutreffender. Sie läßt den Künstler in dieser Dantesken Anregung so aufgehen, daß sie als sein Ideal bei dem Gemälde den Triumph der Plastik hinstellt, unter seinen zahllosen Körpern nicht zwei von der gleichen Bewegung gestaltet zu haben. Anderes, was Gegenstand der rein bildmäßigen Anordnung, Flächenbelebung, Gruppenführung u. s. w. ist, möge der strenge Bildbetrachter bemerken. Vielleicht fällt es selbst in dieser seiner rein technischen Motivierung noch tiefsinniger aus denn als »exakte« Herübernahme aus Dante. Ein lehrreiches Beispiel dieser Art, das zugleich wieder auf rein geistiges Gebiet führt, möge diese kunstvergleichenden Beobachtungen abschließen.

Vasaris überschwenglicher Hymnus auf die Werke seines Meisters darf eben wegen dieser persönlichen Beziehung in seinen tatsächlichen Andeutungen gewiß Anspruch auf besondere Beachtung erheben. Umsomehr fällt es auf, daß Steinmann von seiner Stelle über die sieben Todsünden keine Notiz nimmt, die *appresso ... i sette Angeli scritti da s. Giovanni Evang. con le sette trombe ... non senza bellissima considerazione si veggono combattere da una banda in forma di diavoli e tirar giù le anime etc.*[1]). Die Stelle betont die »treffende Überlegung« des Künstlers, dem sie bald darauf eine so vollkommene Psychologie allein auf dem Wege der Kunst- und Lebensbetrachtung zuschreibt, wie sie »die Philosophen nur irgend durch die reine Spekulation und ihre Schriften erwerben«. Wenn irgendwo dürfen wir also hier in Michelangelo Bezug auf seinen poetischen Inspirator vermuten und das bewußte Streben, auch geistig nicht hinter dem Erforscher der tiefen Nachtseite »höchster Weisheit und ewiger Liebe«, d. i. der Hölle, zurückzustehen. Gerade hier nun verläßt unseren Dantenachweiser seine exakte Zuversicht. Nur »Wollust und Geiz, die ärgsten unter den Hauptsünden« (!), kann er »in untrüglicher Charakteristik an zwei Verdammten nachweisen« (S. 551). Der »Geizige« ist der gekennzeichnete simonistische Papst in der Mitte, der aber für Dante wie für Michelangelo etwas weit Schlimmeres vertritt als einfachen Geiz, wie wir weiter unten sehen werden. Der Wollüstige soll der sich in die Finger beißende Äußerste dieser Siebengruppenreihe sein. Wäre dem Nachweiser Paolos und Francescas bei Michelangelo hier sein wollüstiges Paar eingefallen, so hätte ihn das vielleicht vor der ebensowenig Danteschen als christlichen Rangierung der »beiden ärgsten Hauptsünden« bewahrt. Diese sind bekanntlich Hochmut (die Sünde der gefallenen Engel) und Verrat (Judas, beim kaisertreuen Dante noch speziell Brutus und Cassius). Gerade jene Erotiker werden ja von Dante mit einer bis zum Ohnmachtsanfall führenden Sympathie mit ihrem Schicksal behandelt, durch offene Selbstanklage sich selber angereiht, die Begnadeten unter ihnen (Cunizza, die galante, aber seelensgute Schwester des Wüterichs Ezzelino von Romano, die Hure Rahab aus dem Buche Josua, der jungverstorbene königliche Herzensbezwinger Carlo Martello von Neapel und Ungarn, Gemahl der Bella Clemenza, Rudolfs v. Habsburg Tochter, endlich der provenzalische Trobador und Bischof Folco) ins Paradies versetzt. Wer hebt den ersten Stein in jenem Sinne — noch dazu heute — gegen sie auf?

[1]) Ed. cit. XIV, 429 sq., sp. Man wird die Stellen durch den Bezug auf das »Jüngste Gericht« leicht auffinden. Die kostspielige Zitierausgabe von Milanesi ist mir nicht zur Hand.

Nun läßt es sich aber gerade hier mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nachweisen, wie der Künstler — wiederum durchaus selbständig und ganz in seinem Bildsinne — dem Geiste seines Dichters, zugleich dem des Christentums, treu folgt. Wer sieht nicht, daß Steinmanns vorgeblicher Wollüstling in der äußersten Ecke, dessen falscher Seitenblick und heimtückisches Fingerkauen in der Verdammnis erstarrt sind, eben der — Verräter ist, dessen »Gemütsbeschaffenheit der des Wollüstigen durchaus entgegen«, wie ein alter deutscher »Politikus« versichert. Fehlte jemandem noch das Überzeugende *»di aria e di attitudine«*, die Vasari gerade an diesen Figuren rühmt, so mußte es ihm eine *»naturale circonstanza«* gewähren, die Michelangelo anzubringen nicht unterlassen hat. Der erstarrte Verdammte macht noch mit seiner Rechten einen unzweideutigen verräterischen Gestus mit seiner rechten Hand hinter seinem Rücken, wie beim Falschspiel. Nicht umsonst hat ihn der Künstler an dem einen äußersten Ende der Gruppe angebracht. Denn das andere vertritt eben — von jeher auffallend durch das Ungeheure seiner Charakteristik! — der andere »ärgste Hauptsünder« des Christentums: der Hochmütige. Wer hat noch nicht beim Anblick dieses erschütternden Bildes der zu fürchterlicher Selbsterkenntnis gelangten titanischen Unzulänglichkeit den Namen »Lucifer!« ausgesprochen! Wie denn dieser, die tragischen Mächte des ganzen Werkes wie in der Katastrophe in sich sammelnde Verdammte in Haltung, Gestus und Miene den modernen Malern (Franz Stuck z. B.) immer wieder das heimliche Modell für ihre Darstellungen aus diesem Kreise abgibt.

Der Künstler hat somit auf durchaus kongeniale und doch ganz ihm und seiner Kunst eigentümliche Weise die Dantesche Phantasie vom Äußersten des Sündensturzes wiedergegeben. Das erhabene Grausen des Dichters hütet er sich durch dessen fürchterliche Bilder auszudrücken, die tatsächlich ausgeführt zu den Skatotypien des Dantemalers von S. Petronio führen. Er erreicht sie durch die höchste plastische Schönheit und Ausdrucksgewalt. Und auch seines Dichters Vorstellungssystem, an dessen Ausmalung jene Danteschen Naturalisten grotesk scheiterten, ändert er hierbei souverän von Grund aus. Dante gruppiert seine Sündenfolge vertikal, in immer nächtigere Tiefen des Abgrunds führend, bis sie buchstäblich im Inneren, in den Eingeweiden des Dämons der Ichsucht, unsichtbar endet. Michelangelo breitet sie horizontal vor uns aus, stellt sie in das grellste Licht und faßt sie ein durch jene äußersten Vorstellungen, die der Dichter ins letzte, tiefste Dunkel verlegt. Kann die Theorie von den verschiedenen Gesetzen der Kunst des Nach- und Nebeneinander eine leuchtendere Bestätigung erlangen?

Auch innerhalb dieses durch die beiden äußersten Todsünden an den beiden äußersten Enden nunmehr deutlich gekennzeichneten Rahmens ist es dem Künstler nicht eingefallen, Dantes Anordnung innezuhalten. Dieser teilt streng scholastisch — unter Berufung auf Aristoteles (»*la tua Etica*«, Inf. 11, 80) — die Sünden in zwei getrennte Gruppen: eine läßlichere und daher obere, die der Unmäßigkeit, und die den unteren Tiefen der Hölle zukommende Gruppe der Bosheit. Michelangelo dagegen scheint mit seiner *da una banda* aufziehenden Reihe von Todsünden, die man, wenn man will, auf sieben Komplexe bringen kann, nur Dantes schwere, die Bosheitssünden im Sinne zu haben. So repräsentiert der simonistische Papst in der Mitte, nicht wie Steinmann meint, den Geiz, der bei Dante in der oberen Hölle (übrigens zugleich mit seinem Gegensatz, der Verschwendung) gestraft wird. Sondern er büßt (Inf. XIX) in den »bösen Klüften« *(malebolge)* der unteren Hölle mit den Betrügern: Bestechlichen, feilen Beamten, Lügenpropheten. Noch einen anderen dieser Sorte, der von einem Teufel Huckepack getragen und dabei in die Waden gekrallt wird, den feilen Senator der Stadt Lucca aus dem übernächsten Gesange des Inferno (21, 34 ff.), hat Michelangelo hier (dicht unter dem Hochmütigen) mit einer Gebärde der Bestechlichkeit (hohle Rechte nach hinten) festgehalten. Der Zorn über solche »Schmutzseelen« voll Hochmut in einflußreichen Ämtern und auf Thronen gilt Dante (Inf. 8, 37 ff.) nichts weniger denn als Todsünde: »*Alma sdegnosa — benedetta colei che in te s'incinse*« (Erregter Geist, Heil der, die dich geboren!), so lohnt mit einem Kusse der Führer seiner cholerischen Natur in solchem Falle. Michelangelo, der gleiche Choleriker wie sein Dichter und sein Papst (Julius II.), hatte, wie er, keinen Grund, den bloßen Zorn als Todsünde besonders auszumalen. Auch sein Zorniger (über dem Verräter), den Kallab (s. Steinmann, S. 577, Anm. 5) ganz mechanisch ohne den geringsten plastischen Anhalt Inf. 7, 110—114 bei den »*genti fangose*«, den zornigen Schmutzseelen im Styx nachweisen möchte, ist aus der alleruntersten Hölle. Denn er streckt dem Beschauer beide Beine entgegen, wie Judas aus dem Rachen des Satans. Es scheint überhaupt, daß diese Art nicht eben hofmäßiger Stellungen und Gebärden dem großen Plastiker bei seinem Lieblingsdichter so recht entgegengekommen seien. Er hat sie gerade hier förmlich zusammengesucht, so daß auch hier wieder der rein künstlerische Betrachter Recht hätte anzunehmen, daß er sich zunächst von gar keiner anderen Rücksicht bei der Zusammenstellung seiner Todsünden habe bestimmen lassen. So ist der prachtvoll zwischen die Gruppen des simonistischen Papstes einerseits und des Zornigen und Verräters anderseits hineinkomponierte Kämpfer, dem

der Engel über ihm mit dem Fuße ins Gesicht tritt, während er sich mit ihm abrauft, der florentinische »Verräter von Montaperti«, *Bocca degli Abati*, dem Dante selbst (im 32. Gesange 76 ff.) mit dem Fuße ins Gesicht tritt und »am Kragen packt« *(»presi per la cuticagna«)*, wie bei Michelangelo der Engel. Das Paar rechts neben »Lucifer« — der klassisch sich Hinaufarbeitende, den ein Fliegender von oben anfällt — zeigt die beiden Dämonen vom Schluß des 22. Gesanges: deren erstem ist eine Seele in den Pechsee echappiert, aus dem er sich nun hinausarbeitet, während der andere, über seine Unachtsamkeit erbost, auf ihn herab stößt. Die schwer lastenden Kutten rings gerade um dies Paar, über deren zwei (die Verliebten Steinmanns!) es wegschreitet, sind gewiß die Heuchler des nächsten Gesanges mit den *cappe con cappucci bassi — dinanzi agli occhi fatte della taglia — che per li monaci in Cologna (Clugny?) fassi* (23, 61 f.), außen von Gold, innen von Blei. Über zwei von ihnen — Kaiphas und seinen Schwager Hannas! — wird hinweggeschritten. Auch des plebejischen Kirchendiebes Vanni Fucci Feigenstechen mit beiden Händen vom Anfang des 25. Gesanges vermag man noch zwischen Bocca, dem Zornigen, und dem äußersten Verräter deutlich zu erkennen. Dagegen ist der Künstler bei einer nur dem Dichter möglichen gräßlichen Konzeption, wie dem (zur Sühne für sein Urschisma!) mitten durch und durchgehauenen Mahomet mit sicherem Takt vorbeigegangen. Denn er hat ja Mahomet unter seine Todsünder aufgenommen (zwischen dem Papst und Bocca). Aber nur durch seine arabische Tracht (Burnus und Turban) hat er ihn gekennzeichnet und lediglich als einen Verzweifelten mit aufgehobenen, gerungenen Händen kopfüber abwärts stürzend charakterisiert.

Auf eine rein geistige (ethische) Erwägung Michelangelos aber ist es zurückzuführen, daß er in seine Siebenerreihe der Todsünden Dantes geringere Sünden — scholastisch: die der Unmäßigkeit — überhaupt nicht aufgenommen hat, sondern, wie man sieht, nur solche der Bosheit. Wir haben dafür einen sprechenden Beleg. Denn sie fehlen auf dem Gemälde nicht. Nur sind sie, im Gegensatz zu Dante, weil nach einer verschiedenartigen künstlerischen Idee, gerade unter jenen angebracht, da, wo die Sünder, von Charon über den Acheron gesetzt, eben erst in die Hölle eintreten. Das stimmt ja wieder völlig zur dantisch-scholastischen Doktrin. Aber es ist vom Künstler ganz entgegengesetzt ausgedrückt. Für ihn ist hier noch gemeiner Erdengrund. Die schlimmeren, dämonischen Sünden aber verlegt er darüber in die Luft. So hilft er sich, weil er der freien dichterischen Phantasie ihren Höhlenweg ins Dunkel des Erdinneren nicht nachmachen kann. Und er scheidet so auch auf seine

Weise, wie der Dichter, die Unmäßigkeitssünden streng von jenen der Bosheit ab. Ihre Repräsentanten (Wollust, Schlemmerei, Geiz) sind in einer kreisförmigen Komposition der aus Charons Kahn Herausgerissenen deutlich charakterisiert: der selbst in dieser Situation sich noch weichlich dehnende Wollüstling; der mit geschlossenen Händen krampfhaft festhaltende Geizige; endlich der Schlemmer, der nach altem Höllenmalerrezept, da er in der Hölle nichts vorgesetzt bekommt, sich selber anbeißt. Und hier hat der große Künstler zur Deutlichmachung seiner Absicht einen Witz — freilich einen Danteschen Witz — nicht verschmäht. Jedem Danteleser erinnerlich, läßt sich Minos der Höllenrichter zu keinem mündlichen Inquisitorium und Urteilsspruch herab. Sondern, nachdem die arme Seele, durch ihre Gewissensangst gezwungen, ihm ihre Sünden freiwillig bekannt hat, bestimmt er ihren Strafort danach wortlos, durch eine schreckliche Gebärde, das Ringeln seines Schlangenschweifs. Bei Michelangelo nun ist, wie man weiß, der Schweif zweimal um den Leib geschlungen. Der Sünder also, den er verächtlichst anblickt, ist unser Schlemmer. Er gehört nach Dante in die zweite Höllenstufe der siebenfachen Sündenordnung, also noch oberhalb der Höllenstadt Dis die die obere (Unmäßigkeits-) von der unteren Hölle (der Bosheit) abgrenzt. Die erste Stufe birgt die Wollüstigen, die zweite die Schlemmer, die dritte die Geizigen.

Hiermit glauben wir das immer mehr den Einfällen der Danteschwärmer ausgelieferte Thema einmal auf philologischen sicheren Grund gestellt und damit erst für die allgemeine Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht zu haben. Wir verfehlen nicht, der bewunderungswürdigen Leistung deutschen kunstgeschichtlichen Eifers zu danken, die uns Gelegenheit dazu gegeben hat. Sie läßt den Geist eines unvergänglichen Werkes der irdischen Vergänglichkeit trotzen und ermöglicht jetzt allerorten sein Studium in der Gemütssammlung, die ihm einzig ansteht und wie sie vor ihm selbst unter den wimmelnden, schwatzenden Gruppen der Vergnügungsreisenden längst nicht mehr möglich ist.

IX.

Das Problem der dritten Dimension in der Kunst.

Von

Gustav Münzel.

In einer geistreichen Arbeit über die dritte Dimension in der Kunst legt Simmel[1]) seinen Ausführungen die Behauptung zu Grunde, daß der Malerei die Darstellung des Dreidimensionalen nicht wesentlich sei. Wenn die Malerei die dritte Dimension nun doch in ihren Bereich ziehe, so müßten wir nach einer Ursache für diese Erscheinung suchen. Negativ könne man sagen, daß die Ursache nicht in der Annäherung des Kunstwerks an die Wirklichkeit liege, da bei der starken Umbildung und Vereinfachung des Natureindrucks zum Bildeindruck das Hinzukommen eines Wirklichkeitsmomentes nicht an sich als künstlerisch wertvoll angesehen werden könne. Vielmehr müsse die wirkliche Ursache tiefer gesucht werden; sie liege in der Qualitätsänderung der Tiefendimension, die sie bei ihrer Übersetzung von der Wirklichkeit in das Bildwerk durchmache. Denn in der Wirklichkeit gehöre die Tiefendimension zu dem Bereich des Tastsinns, während das Auge auf die Erfassung des Zweidimensionalen der Fläche beschränkt sei. Nur durch die Erfahrung unserer Wahrnehmungstätigkeit, bei der die verschiedenen Sinnesempfindungen wie Augen- und Tastsinn zur Hervorbringung des Gegenstandes zusammenwirken, könne es geschehen, daß das Auge gewissermaßen an die Stelle des Tastsinns trete, indem es ohne weiteres die dritte Dimension zu sehen glaube. Allein dabei bleibe immer bestehen, daß ein Zurückgehen vom Augensinn zum Tastsinn prinzipiell möglich sei, so daß das dreidimensionale Sehen in Wirklichkeit stets einen stellvertretenden Charakter behalte. — Ganz anders verhalte es sich mit der dritten Dimension in der bildenden Kunst. Hier sei die dem Auge in Wirklichkeit nicht zugängliche dritte Dimension in einen Anschauungswert umgebildet, die Tiefendimension werde direkt dem Auge zugewiesen und dem Bereiche des Tastsinns gänzlich entzogen. Hierdurch erhalte nun im Bildwerk das Auge einen neuen Geltungsbereich gegenüber der Wirklichkeit, so daß die Anschauung dadurch tiefer und ausgreifender werde. — Wie jede Kunst unter der

[1]) In dieser Zeitschrift, I. Jahrgang, Heft 1, 1906.

absoluten Herrschaft eines Sinnes stehe, so komme in der bildenden Kunst dafür allein das Auge in Betracht. Das Kunstwerk erreiche es nun dadurch, ein Abbild der Wirklichkeit zu werden, daß das Auge als allein in Frage kommender Sinn die den anderen Sinnesenergien zugewiesenen Gebiete durch Umformung sich zueigne. Auf diese Weise werde auch die in der Realität dem Tastsinn zukommende dritte Dimension derart transformiert, daß sie allein vom Auge abhängig werde.

Diese ganze subtile Theorie leidet an ihrer Voraussetzung, die nicht dem ästhetischen, sondern dem physiologischen Gebiete entnommen ist. Die physiologische Tatsache des zweidimensionalen Sehens und der Zuweisung der dritten Dimension an den Tastsinn berührt das praktische Leben ebensowenig wie das ästhetische, da sie weder dem arbeitenden Künstler noch dem genießenden Betrachter bewußt wird. Sobald wir unbefangen sind, und im ästhetischen Verhalten sind wir notwendig unbefangen, glauben wir in der Auffassung der Dinge die Tiefendimension unmittelbar durch das Auge zu erfassen. Wir können darum niemals den Eindruck bekommen, in der Tiefendimension des Bildes für das Auge etwas gewonnen zu haben, das ihm in der Wirklichkeit versagt ist.

Das Wirklichkeitsbild kommt zu stande durch die von uns vollzogene Verbindung der verschiedenen Sinnesenergien zum Gegenstand. Durch die Erfahrung lernen wir nun die Verbindung der verschiedenen Sinnesenergien kennen und vermögen es, in dem Sinneseindruck einer Art den Eindruck eines anderen Sinnes mitschwingen zu lassen. So haben sich in der Auffassung der Außenwelt die Eindrücke des Tastsinnes derart an den Augeneindruck angeschlossen, daß wir ein vollständiges Raumbild mit Einbeziehung der Tastwerte durch das Auge erhalten [1]). Die Tast- und Raumwerte werden durch Licht- und Farbwerte ausgedrückt. Durch diese Umsetzung gelingt es unserem Auge, allein auf sich gestellt ein Bild der Realität hervorzurufen, obwohl ihm das Dreidimensionale verschlossen ist. So findet eine Transformierung von Tastwerten in Farbwerte schon in der Wirklichkeit statt, indem das Tastbare seinen optischen Ausdruck gefunden hat [2]).

[1]) Diese Vertretung des Tastsinnes durch das Auge funktioniert aber keineswegs fehlerlos. Damit rechnet der Versuch bei kunstgewerblichen Imitationen, dem Auge Tastwerte vorzutäuschen, die dem Material des Objektes tatsächlich nicht zukommen.

[2]) Hier sei an eine Stelle in der Einleitung zu Goethes Farbenlehre erinnert. »Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinn des Auges; nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem hell, dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die

Auf dieser Tatsache beruht überhaupt die Möglichkeit der Darstellung eines Wirklichkeitsausschnittes im Bilde, denn da dieses unter der absoluten Herrschaft des Auges steht, so könnte von einem Verstehen des Gegenstandes keine Rede sein, wenn durch den Bildeindruck nicht zugleich die anderen Sinnesenergien mit ausgedrückt würden, wie wir es von der Wirklichkeit her gewohnt sind. Weil die Realität selbst optisch ausdrückbar ist, kann die Malerei den Schein dieser Realität erwecken. In dem Sichtbaren des Bildes wird das Tastbare, Hörbare und Riechbare so mitempfunden, wie es zur Bildung einer Realitätsvorstellung nötig ist. Diese Sinneseindrücke haben gewissermaßen eine Seite der Sichtbarkeit, auf die sie im Bilde reduziert sind. Sobald im Bilde ein Gegenstand erkannt wird, also bei jedem ästhetischen Eindruck, kommt es zu dieser Verbindung der erforderlichen Sinneseindrücke. Da ein Gegenstand ohne Widerstandsgefühle nicht denkbar ist, so sind Tastbarkeitswerte notwendig in jedem Bilde vorhanden, weil es ohne sie nicht zu dessen Vorstellung käme.

Nun existiert das Dreidimensionale als Erscheinungsform des Wirklichen gewissermaßen in einer zweifachen Art, einmal als Gefühl des Widerstandes bei der Darstellung einer Fläche und dann als ausgebildetes Raumbild. Zunächst ist klar, daß das Dreidimensionale im ersten Sinne, wie eben erwähnt, bei keiner Darstellung fehlen kann, da wir eine gemalte Fläche niemals als Fläche im mathematischen Sinne, vielmehr stets mit dem Gefühl des Widerstandes, d. h. eben der Tiefe erfassen. Da wir es aber weiter in der Malerei niemals mit einer Fläche, sondern immer mit einer Verbindung verschiedener Flächen zu tun haben, so muß das Dreidimensionale auch außer dem Gefühl des Widerstandes bei der Darstellung der Fläche noch als ausgebildete Tiefe bei der Ordnung der Flächen zum Ausdruck kommen. In der Wiedergabe der dritten Dimension herrscht nun in der Malerei die größte Mannigfaltigkeit, von den Ansätzen in der primitiven Malerei und den bloßen Andeutungen des Raumes in einer bewußt sich beschränkenden Kunst an bis zu dem Bilde mit unendlicher Perspektive, aber in irgend einer Form kommt der Raum in jedem Werke der Malerei zur Erscheinung. Auch da, wo wir von Flächenmalerei reden, z. B. bei Glasgemälden, fehlt das Räumliche keineswegs; die Bezeichnung ist relativ zu verstehen, weil die Fläche hier, durch den Charakter der Malerei bevorzugt, weit stärker betont wird als beim Tafelbilde,

---

sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.« — Diese Möglichkeit einer höheren Vollkommenheit beruht auf der Fähigkeit des Künstlers, die optischen Werte so auszuwählen und zusammenzuordnen, wie es seiner besonderen ästhetischen Absicht am dienlichsten ist.

ohne aber natürlich das Dreidimensionale gänzlich zu verdrängen. Darum ist es unrichtig, wenn Simmel die dritte Dimension als ein opus supererogationis auffaßt, ohne das die bildende Kunst bestehen könne. Tatsächlich fehlt sie auch nicht seinen Beispielen, weder den Japanern noch dem Aubrey Beardsley; sie findet sich bei ihnen auch im Sinne eines ausgeprägteren Raumbildes, wenn diesem auch in ihrer Kunst eine geringere Bedeutung zukommt, als wir es sonst gewohnt sind.

Damit erledigt sich die Frage Simmels, weshalb die dritte Dimension in der Malerei vorkomme, von selbst. Da wir die dritte Dimension als einen integrierenden Bestandteil jeder malerischen Darstellung auffassen, so findet sie sich deshalb vor, weil die Malerei ohne sie nicht existieren kann. Die Wiedergabe eines Natureindrucks durch einen Bildeindruck kommt nur unter ihrer Voraussetzung zu stande. Die dritte Dimension im Bilde steht keineswegs in einer engeren und reineren Beziehung zum Auge, wie dies Simmel will, als die der Wirklichkeit, da das Auge im Bilde nichts gewinnt, was es nicht schon in der Wirklichkeit besäße; hier wie dort ergreift es von der dritten Dimension in gleicher Weise Besitz. Das ästhetisch Bedeutsame vielmehr ist gerade die Tatsache, daß es der Künstler ermöglicht, dem Auge auf der Fläche das zu erhalten, was ihm im Raume gehört.

Aber selbst wenn wir von der Zweidimensionalität des Sehens ausgehen, wird damit gar nicht erreicht, was Simmel will, nämlich die alleinige Herrschaft des Auges über die dritte Dimension im Bilde, im Gegensatze zu der Realität, wo sie diese mit dem Tastsinne teilen muß. Denn es ist nicht einzusehen, wie der seines zweidimensionalen Sehens sich bewußte Betrachter die dritte Dimension im Bilde anders begreifen oder erfassen kann als dadurch, daß er in Gedanken den Tastsinn zur Hilfe heranzieht. Wird dem Auge die dritte Dimension in der Realität genommen, so verliert es sie auch im Bilde. Und ohne Bewußtsein der Zweidimensionalität kann die Herrschaft des Auges über die dritte Dimension niemals den Eindruck hervorrufen, als »geheimnisvolle Beschwörung« zu wirken, »über ein Objekt mit einem Mittel Herr zu werden, dem jede unmittelbare Berührung dieses Objektes versagt ist«.

Das findet seine Anwendung auch auf die Tastwerte, die Simmel mit dem Problem der dritten Dimension in Verbindung bringt. Wie erwähnt, müssen Tastwerte im Sinne eines Widerstandsgefühls in jedem Bilde vorkommen, wenn die Vorstellung einer Wirklichkeit entstehen soll. Nun kann ein Bild so ausgeführt sein, daß es nicht bei diesem allgemeinen Gefühle bleibt, sondern daß eine Reihe ganz bestimmter Assoziationen in uns erregt werden. Es gibt eine Richtung in der Malerei, wo auf die virtuose Hervorrufung dieser Tastwerte, der *tactile values*, ein ganz besonderer Wert gelegt wird, ähnlich wie in der Gra-

phik, wo man dann von stoffbezeichnender Manier spricht. Es ist z. B. möglich, daß bei der Darstellung einer gemalten Säule in uns eine deutliche Empfindung von deren Glätte und Härte erweckt wird. Glätte und Härte der gemalten Säule sind dann nichts anderes als die besonders betonten Sichtbarkeiten der Glätte und Härte. — Und so wie es sich hier um Tastempfindungen handelt, können auch Temperaturempfindungen und Eindrücke des Geruch- und Gehörsinnes durch die Malerei vermittelt werden; man denke als Beispiel für das letzte an die singenden Engel des Genter Altars, denen man von Alters her die Töne von den Lippen abhören wollte.

Alle diese assoziativen Vertretungen durch das Auge sind nur möglich, weil sie auch schon der Wirklichkeit gegenüber stattfinden. Die Tastwerte werden dort ebenso optisch durch das Auge repräsentiert, wie die Dreidimensionalität selbst, die Form, in der sie auftreten. Auf Grund von Farben- und Lichtwerten, durch die das Auge zur Gewinnung der dritten Dimension kommt, werden zugleich auch die Eindrücke der anderen Sinne wiedergegeben. Und nach Anweisung der Wirklichkeit erfolgt ihre Konstituierung im Bilde.

Wenn das Auge die dritte Dimension nicht schon in der Wirklichkeit mit seinen rein optischen Mitteln beherrschte, dann wären die Assoziationen beim Anblick des Bildes unmöglich; nur unter Annahme des dreidimensionalen Sehens können die verschiedenen Sinneseindrücke durch das Auge im Bilde verstanden und zum Bewußtsein gebracht werden. Die Beziehung des Auges zu den anderen Sinnesenergien, wie sie in der Realität besteht, äußert sich auch vor dem Bilde und führt zu einer Belebung und Steigerung des Eindrucks. Dabei wird die Fähigkeit des dreidimensionalen Sehens als selbstverständliche Grundlage vorausgesetzt. Im Gegensatz hierzu ist die Zweidimensionalität des Sehens verurteilt, stets rein abstraktes Wissen zu bleiben, das in seinem ausgesprochenen Widerspruch zur unbefangenen Anschauung nicht ästhetisch fruchtbar gemacht werden kann.

Wir haben bisher stets von der Malerei gesprochen, aber Simmel dehnt seine Theorie auch auf die plastischen Werke aus. Er sagt: der tastbare Marmor ist nicht das Kunstwerk; der Körper, der wirklich Gegenstand der Kunst ist, kann nicht getastet werden, weil er von dem greifbaren Material nur dargestellt ist. »Die dritte Dimension geht als vom Tastsinn garantierte Realität des Gebildes das Kunstwerk gar nichts an, sondern tut dies nur so weit, wie das Auge aus der bloßen Ansicht des plastischen Werkes zur Produktion, beziehungsweise Reproduktion der Tiefendimension angeregt wird.« Da das plastische Werk nur zum Sehen, nicht zum Anfühlen da ist, so wird die dritte Dimension in die künstlerische Bedeutung des Marmors erst dann

hinübergeführt, »wenn sie aus ihrem genuinen Tastbarkeitswert, gleichsam als Produkt des Augeneindrucks wiedergeboren wird«.

Stellen wir uns auf den Boden der Ansicht, daß das plastische Kunstwerk nur zum Ansehen, nicht zum Anfühlen bestimmt ist, ohne auf die Bestreitungen dieser Auffassung einzugehen. Es fragt sich dann nur, wenn das plastische Werk zum Ansehen da ist, was damit die Zweidimensionalität des Sehens zu tun hat. Es liegt hier genau so wie bei der Malerei, daß das Bewußtsein der Zweidimensionalität des Sehens gerade die Selbständigkeit des Auges vernichtet und es auf die Hilfe des Tastsinns verweist. Ist aber diese Zweidimensionalität dem Betrachter verborgen, so ist nicht abzusehen, wie die Aufnahme der dritten Dimension durch das Auge ästhetisch wirksam werden, d. h. wie sie als eine Bereicherung angesehen werden soll.

Übrigens kommt der dritten Dimension in der Plastik eine weit höhere Bedeutung zu als in der Malerei. Simmel stellt sie zwar in beiden Künsten ganz gleich, er behauptet, sie wirke in beiden nicht als reale Ausdehnung in die Tiefe, sondern als eine Bereicherung und Kräftigung der zweidimensionalen Bildinhalte. Sein oben zurückgewiesener Satz, daß in der Malerei von der dritten Dimension abgesehen werden könne, da sie eine bloße Zutat, eine Qualitätsvermehrung bedeute, hätte ihn auf deren verschiedenartige Stellung in Malerei und Plastik hinweisen können, da es nicht anzunehmen ist, daß er von der dritten Dimension in der Plastik das Gleiche behauptet hätte. Der große natürliche Unterschied besteht darin, daß in der Malerei der Künstler den Schein der Tiefe hervorbringt, während er in der Plastik die Realität der Tiefe vorfindet. Tastbarkeit der Farbflecke einer Leinwand und Tastbarkeit des Marmors stehen nicht in gleicher Linie, wie Simmel meint, da die Betastung des Marmors Aufschluß über die Lage der Teile im Raume gewährt, während Farbflecke, deren Nebeneinander wir tasten, Bildwerte darstellen können, die räumlich weit auseinander liegen. In der Malerei besteht eben die physische Unmöglichkeit der Betastung der Tiefendimension, in der Plastik eine solche ästhetischer Art, wenn man einmal annimmt, daß plastische Werke nur zum Anschauen bestimmt seien. Vor dem Bilde weiß der Beschauer, daß er es mit einem Schein des Dreidimensionalen zu tun hat, in der Plastik aber mit einer Realität der Tiefendimension; beim Bilde bleibt das Auge, da das Dreidimensionale ja immer in der Fläche bleibt, stets im Zweidimensionalen stehen, wenn es das Dargestellte auch nur durch die Erinnerung an die dreidimensionale Wirklichkeit begreift, in der Plastik aber muß es in die dritte Dimension eindringen. Dieser natürlichen Verschiedenheit entspricht eine solche der ästhetischen Absicht des Künstlers und damit auch ein ungleichartiges Verhalten des Betrachters

beiden gegenüber. Man kann den Unterschied beider Künste für unsere Frage dahin formulieren, daß die Malerei zu ihrem Zwecke der dritten Dimension bedarf, daß hingegen in der Plastik der Zweck gerade in der Darstellung des Dreidimensionalen besteht.

Das Ausgehen von der Zweidimensionalität des Sehens ist aber auch für das Resultat Simmels ganz belanglos. Das Auge soll aus der bloßen Ansicht des plastischen Werkes zur Produktion der dritten Dimension angeregt werden. Was heißt das aber? Dies sagt doch nichts anderes, als daß auf Grund des Augeneindrucks die Dreidimensionalität des plastischen Gebildes erfaßt wird. Wenn das aber möglich ist, so können wir eben die dritte Dimension der Dinge sehen, und es ist ganz gleichgültig, ob wir unser zweidimensionales Sehen durch Hilfe des Tastsinns so weit gebracht haben, wovon wir bei der Betrachtung nicht das Mindeste wissen, oder ob unser Auge von sich aus die Tiefendimension ergreifen kann. Wenn in der Malerei durch das Auftreten der dritten Dimension in der Fläche wenigstens der Schein entstehen kann, daß die Zweidimensionalität des Sehens eine Rolle zu spielen berufen sei, so ist hier, wo die Realität der Tiefe geschaut wird, davon gar keine Rede, und es bleibt nichts übrig, als daß das plastische Werk nicht zum Betasten, sondern nur zum Anschauen da ist. Wenn das der Fall ist, so liegt der Grund nicht in der Unmöglichkeit der Betastung, weil das Tastbare als dreidimensionale Realität nicht das Kunstwerk wäre, sondern darin, daß wir aus ästhetischer Überlegung von der Betastung deshalb keinen Gebrauch machen, um die absolute Herrschaft des einen Sinnes über das Kunstwerk nicht aufzuheben, unter dem die Künste jedesmal stehen, wie dies Simmel hervorhebt. Trifft das zu, so muß anderseits dieser Sinn auch imstande sein, das Eigentümliche dieser Kunst zu erfassen.

Es ist ein Versuch mit untauglichen Mitteln und zugleich eine Trübung der ästhetischen Kategorien, durch Ausbeutung einer für die Anschauung bedeutungslosen physiologischen Tatsache ästhetische Werte schaffen zu wollen. Der Unterschied zwischen dem Raum in der Welt des Kunstwerks und dem in der Welt der Realität besteht nicht in einer Verschiedenheit ihrer konstruktiven Natur, sondern ihrer Bedeutung. Der Raum des Kunstwerks ist ideal in dem Sinne, daß er dieses völlig gegen die reale Wirklichkeit isoliert; es ist eine Welt für sich, aber eine Welt, deren konstituierende Elemente keine anderen sind als die der Realität.

X.

Zur Psychologie des Komischen.

Von

Richard Baerwald.

I. Die von der Berliner Psychologischen Gesellschaft veranstaltete Umfrage, deren Ergebnisse den Gegenstand dieser Darlegung bilden sollen, setzte sich zwei verschiedene Ziele. Sie wollte einen Beitrag liefern zu der neuerdings mehrfach besprochenen Frage, wie weit die Methode der vereinigten Selbstwahrnehmung innerhalb der Psychologie berechtigt und zumal befähigt ist, kompliziertere Probleme des Seelenlebens in Angriff zu nehmen. Neben dieser methodologischen Tendenz, die nach der Veröffentlichung des vorliegenden Aufsatzes an anderer Stelle zu Worte kommen soll, hatte das Unternehmen noch eine inhaltliche Aufgabe. Unmittelbar nämlich widmete es sich einer Erscheinung, die Lipps in seiner Schrift »Komik und Humor« (S. 147) beschreibt und als das »Hin- und Hergehen der komischen Vorstellungsbewegung« bezeichnet. Doch interessiert sie uns nicht an sich, sondern nur als Einzelfall eines allgemeineren Gesetzes, das in der Lippsschen Psychologie eine bedeutende Rolle spielt und unter dem Namen »psychische Stauung« bekannt ist. Dieses angebliche Grundgesetz des Seelenlebens sollte durch die Enquete einer genaueren, mit umfassenderem Erfahrungsstoff arbeitenden Prüfung unterzogen werden, als sie durch die Selbstbeobachtung eines einzelnen möglich ist.

Eine eingehende Darstellung der Stauungstheorie ist für uns unumgänglich, nicht nur, weil die einschlägigen Erörterungen bei Lipps sich an den verschiedensten Stellen seiner Schriften zerstreut finden, sondern auch, weil nur aus einer zusammenhängenden Behandlung des ganzen Problems die besondere Stellung klar werden kann, die die erwähnte Pendelbewegung des komischen Vorstellens innerhalb der Theorie der psychischen Stauung einnimmt.

Lipps ist Assoziationspsychologe. Gefühl und Wollen sind ihm keine inneren Mächte, die beherrschend und lenkend in das Getriebe der Vorstellungen eingreifen, sondern selbst nur Reflexe, Symptome gewisser Vorgänge, die sich im mechanischen Zusammenwirken der Vorstellungen abspielen. Daß die stärkere Betonung, die der Begriff

der Apperzeption in den neueren Schriften des Psychologen erhalten hat, eine Wandlung in seinen an Herbart gemahnenden Grundanschauungen bedeutet, halte ich noch nicht für ausgemacht. Die Apperzeption erscheint bei Lipps mehr als Kraftbehältnis, aus dem die selbständigen Vorstellungen schöpfen, denn als herrschender Zentralwille.

Physikalische Gleichnisse bestimmen Lipps' Gedankenbildungen nicht minder als diejenigen Herbarts. Die Vorstellungen werden als fließender Strom aufgefaßt, wobei in erster Linie an den Assoziationsverlauf gedacht wird. Wie im Flusse dieselbe Wassermenge nacheinander die verschiedenen Stellen des Flußbettes füllt, so soll es das gleiche Quantum psychischer Kraft sein, das die aufeinander folgenden Vorstellungen einer Assoziationskette bilden hilft, jede kommt immer auf Kosten der vorhergehenden empor, indem sie deren psychische Kraft »absorbiert«, eine Auffassung, die sich mit den derzeitigen physiologischen Anschauungen über die Natur des Nervenprozesses kaum in Einklang setzen läßt. Aber noch weiterhin überschreitet das Gleichnis die Grenzen der Erfahrung. Der Vorstellungsstrom soll wie sein Ebenbild in der physischen Natur eine vorwärtsdrängende Kraft haben, er soll nicht nur tatsächlich von einer Vorstellung zur anderen gleiten, sondern auch von einer zur anderen streben. Die Selbstwahrnehmung zeigt uns offenbar von einem solchen Weiterdrängen nichts.

Pflichtet man aber dieser Hypothese bei, so ergibt sich ferner, daß, wenn sich dem vorwärtsstrebenden Flusse eine Hemmung, eine Schleuse entgegenstellt, die ihm das Weiterfließen unmöglich macht, eine Stauung eintreten muß. Die letzte Vorstellung vor der Hemmungsstelle wird sehr stark, sehr reich an psychischer Kraft, sie wird in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden. Gleichzeitig erhöht sich, als Symptom dieses mechanischen Prozesses, ihre Gefühlsbetonung, oder neue, dem Stauungsvorgang eigene Gefühle treten auf. Endlich wird die Flut, die gegen die Hemmung andrängt, wenn sie sie nicht überwältigen kann, nach rückwärts getrieben und wälzt sich auf vorher durchlaufene Vorstellungen oder auf vorangehende Glieder der zu ihr gehörenden Assoziationsketten zurück.

Das beste Beispiel bietet der Fall des Besinnens [1]). Wir denken an eine Person und möchten zum Vorstellen des Namens fortschreiten, aber er fällt uns nicht ein. Nun richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf die Person, und zugleich gewinnt diese einen Grad von Interesse,

[1]) Lipps, »Vom Fühlen, Wollen und Denken« S. 125 ff.; »Leitfaden der Psychologie« S. 240/1.

der ihr sicherlich versagt geblieben wäre, wenn die Lücke unserer Erinnerung dem Weiterdenken nicht Halt geboten hätte. Und jetzt flutet die Assoziation rückwärts und seitwärts, verbreitet sich über alle Elemente des Vorstellungskreises, der sich auf jene Person bezieht, über alle Nebenumstände, über die Buchstelle, wo wir von ihr gelesen, den Ort, wo wir sie getroffen, die Situation, in der wir sie kennen gelernt haben, und erschließt endlich vielleicht eine neue Assoziationsquelle, deren Flußbett zu dem gesuchten Namen hinüber führt. Die Stauung erweist sich als »teleologische Mechanik des Vorstellungsverlaufes«. Erklärt der Darwinismus die zweckmäßige Arbeit des geistigen Organismus erst aus der Mechanik der gesamten biologischen Entwickelung, so erobert Lipps dem gleichen Prinzip des sinnvoll wirkenden Zufalls schon das Reich der Einzelseele.

Das Besinnen ist, wie gesagt, der beste Beleg für unsere Theorie, weil es der hypothesenfreieste, erfahrungsgemäßeste ist. Der Strom, der gehemmt wird, ist der uns wohl bekannte Assoziationsverlauf, die Hemmung, das Nichtweiterkönnen, ist fraglos vorhanden. Hier könnte in der Tat auch ein von assoziationspsychologischen Voraussetzungen ganz unbefangener Denker auf die Idee kommen: sollte die Hemmung allein nicht genügen, die Verstärkung der Vorstellung zu erklären, brauchen wir dafür erst die Heranziehung des Interesses und Gefühls, ist die erstere Annahme nicht eigentlich die einfachere? Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer und ein Fall kein Gesetz.

Wir hören Glockengeläute. Schon nach einiger Zeit hören wir es nicht mehr mit Bewußtsein, denn die psychische Kraft strömt so leicht von einem dieser ganz gleichartigen Eindrücke zum anderen weiter, jeder läßt sich so widerstandslos vom folgenden »absorbieren«, daß gar keine Wellenhöhe mehr entsteht, die ihre Vorstellung ins Bereich der Apperzeption hineinheben könnte. Plötzlich bricht das Läuten ab, das Weiterströmen der psychischen Kraft hört auf, und rückstauend verbreitet sich die Flut auch über die vorangegangenen Eindrücke, so daß wir uns erinnern, der letzte Ton sei der Abschluß einer längeren Reihe gewesen [1]).

Hier ist bereits der Strom selbst nur noch hypothetisch vorhanden. Eine Reihe von außen erregter Empfindungen könnte aus einzelnen, unzusammenhängenden Vorgängen bestehen, die Absorption, die sie zum kontinuierlichen Flusse macht, ist nur Annahme. Und wenn der Strom hypothetisch ist, so ist es auch sein Vorwärtsstreben, die Tendenz, den Ton immer weiter zu hören, so ist es fernerhin auch die

[1]) Lipps, »Über psychische Absorption«. Sitzungsberichte der philol.-histor. Klasse der bayr. Akademie 1901, S. 587 ff. — Lipps, »Grundtatsachen des Seelenlebens« S. 329.

Hemmung dieser Tendenz, die Unterbrechung dieses Stromes. Wir haben schon hier nur noch verschwindend wenig Erfahrungsboden unter den Füßen.

Die weiteren Beispiele der psychischen Stauung vollends stützen sich auf eine Hilfshypothese, die Lipps unter der Bezeichnung »Tendenz des vollen Erlebens«, in ihrem Hauptzweige auch unter dem Namen »allgemeine Wirklichkeitstendenz« einführt[1]. Jede Vorstellung oder Vorstellungsmasse strebt danach, in der Reproduktion dieselbe Form zu gewinnen, die sie bei ihrer Entstehung, im erstmaligen Erleben, gehabt hat. Darauf beruht schon die Assoziation; die einstige Reihe sucht sich, wenn ein Teil reproduziert wird, in alter Vollständigkeit zu ergänzen. Nach demselben Gesetze will jede frühere Empfindung auch in der Reproduktion wieder Empfindung werden, jedes frühere Urteil sich aufs neue mit Wirklichkeitsbewußtsein erfüllen und zum Urteilen und Glauben fortschreiten. Unsere Phantasievorstellungen, die in gleicher Zusammensetzung nie wahrgenommen oder geurteilt worden sind, besitzen dennoch die Wirklichkeitstendenz, weil ihre Elemente einmal Urteile oder Empfindungen gewesen sind. Damit Erinnerungen und Phantasien ihren subjektiven Charakter gewinnen, muß die Wirklichkeitstendenz in ihnen ausdrücklich aufgehoben werden, durch Zusammenstoß mit entgegenstehenden Empfindungen und Urteilen, durch Berücksichtigung ihrer veränderten Wahrnehmungs- und Vorstellungsumgebung. Wo dieser Einspruch entgegenstehender Momente aus irgend einem Grunde fortfällt, wird widerstandslos jede Vorstellung zur Wahrnehmung, jeder Gedanke zum Urteil. Im Traume kann die gegenwärtige Außenwelt nicht Einspruch erheben, also verwandeln sich unsere Phantasien in Halluzinationen. Dissoziation des Bewußtseins gibt der Suggestion die Macht, Halluzinationen zu wecken und an jede Einflüsterung glauben zu lassen. Wir erheben auch ohne Begründung zum Urteil, was uns durch häufiges Denken in Fleisch und Blut übergegangen ist, was wir wünschen und mit Lustgefühl erfüllen, wovor wir uns ängstigen, was sich mit dem Reiz des Wunderbaren umkleidet. Denn hier werden die Vorstellungen so stark, daß sie die Gegeninstanzen aus dem Bewußtsein verdrängen. Und selbst wo wir, unter dem Druck der Gegengründe, ein einmal gefälltes Urteil aufgeben müssen, da spüren wir doch noch den Druck der Wirklichkeitstendenz, den Drang, bei der gewohnten Überzeugung zu bleiben. — Man sieht, wie durch die »Tendenz des vollen Erlebens« der Strom des Vorstellungsablaufs erweitert und über das Bereich des erfahrungs-

[1] »Grundtatsachen« S. 378. »Absorption« S. 605 ff. »Fühlen, Wollen und Denken« S. 57 ff. u. 88 ff. »Leitfaden der Psychol.« S. 150 ff., 162, 170, 234.

mäßig gegebenen Assoziationsflusses ausgedehnt wird. Und diese Erweiterung ist ganz hypothetisch, die Belege, auf die Lipps seine allgemeine Theorie stützt, gehören zumeist dem abnormen Seelenleben an, das nur mit Vorsicht zu Schlüssen auf das normale verwendet werden darf, und lassen sich ebensogut ganz anders erklären, etwa durch eine Irradiation überstarker und konkurrenzlos sich entwickelnder Prozesse, von der bei mäßig starken keine Rede zu sein braucht.

Wie die Erweiterung des Vorstellungsstromes auch die Stauungstheorie ausdehnen hilft, davon zeugt zunächst Lipps' Erklärung des Tragischen [1]). Die Tragödie setzt einen wertvollen Helden voraus. Die Vorstellung dieses Helden ringt nach Wirklichkeitsbewußtsein, er soll als daseiend, lebend gedacht werden, selbst die in ihm gesetzten Entwickelungsmöglichkeiten wollen wir sich entfalten sehen. Unter allen Elementen, die das Bild des Helden zusammensetzen, zeigt sich aber die Wirklichkeitstendenz am stärksten bei den wertvollen, bei den schönen Zügen. Gerade sie möchten wir erhalten und »dargelebt« wissen. Denn diese Vorstellungen erwecken uns Lust, und das Gefühl ist hier wie anderwärts Symptom intellektueller Vorgänge und Verhältnisse; Lust, positives Wertgefühl bedeutet, daß eine Vorstellung sich der Gunst der Seele erfreut, daß unsere Anlagen oder unser Gedankenkreis sich in einer Verfassung befinden, die es dieser Vorstellung leicht macht, psychische Kraft anzusaugen und stark zu werden. Lustvolle, von »positivem Wertinteresse« [2]) getragene Vorstellungen sind also besonders stark und ringen am kräftigsten nach Wirklichkeitsbewußtsein. Nun läßt die Tragödie den Helden untergehen oder in Not und Kummer geraten, sein Leben oder ein Teil seiner Entwickelungsmöglichkeiten werden verneint, ihre Wirklichkeitstendenz in unserem Vorstellen wird gehemmt. Eine Stauung ist die Folge, und sie trifft am stärksten die Vorstellung des Wertvollen und Guten. Denn je kraftvoller eine Vorstellung und ihr Streben ist, und je größer anderseits das hemmende Moment — im vorliegenden Falle das Unglück — desto gewaltiger kann auch die Stauung sein. So wird unsere Aufmerksamkeit ganz auf das Schöne und Edle gerichtet, das dem leidenden oder untergehenden Helden eigen ist, gerade diese Vorstellungen gewinnen Kraft, und mit ihnen wächst das Wertgefühl, das ihnen anhaftet. Der Held erfährt durch das Unglück eine Apotheose, und der Zuschauer, diese Erhöhung und Veredlung sympathisch miterlebend, erntet das verklärende Gefühl des Tragischen. — Es sind die gleichen Vorgänge, die uns, wenn wir die Nachricht vom Tode

---

[1]) »Komik und Humor« S. 228.

[2]) »Fühlen, Wollen und Denken« S. 32. »Leitfaden d. Psych.« S. 266 ff.

eines Bekannten erhalten, gerade an seine besten Eigenschaften und Handlungen denken, uns selbst den bestraften Verbrecher milder beurteilen lassen; ebenso können wir es uns erklären, daß ein geraubter oder verlorener Besitz uns doppelt wertvoll erscheint. — Löst sich die Hemmung, wird das tragische Geschick überwunden, der verlorene Besitz wiedergewonnen, so zeigt sich die Nachwirkung der Stauung in einem reicheren und volleren Sichergießen des geistigen Stromes, einem erhöhten sympathischen Mitgenießen des Glücks, einer gesteigerten Schätzung des Errungenen.

Auf derselben Art der Hemmung beruht das Wollen [1]. Wir haben die Vorstellung eines angenehmen Fruchtgeschmackes; eines angenehmen, also wird sie von positivem Wertinteresse getragen, ihre psychische Kraft und Wirklichkeitstendenz, ihr Streben, Empfindung zu werden, wird dadurch gesteigert. Nun sagen uns aber entgegenstehende Empfindungen, daß jene Vorstellung eben nur Vorstellung und nicht Empfindung ist. Der Vorgang des Wollens beginnt damit, daß sie, infolge der Hemmung und Stauung, stark wird, die Aufmerksamkeit fesselt, an Gefühlsbetonung, an Interesse wächst. Sodann drängt der psychische Strom, da er nicht vorwärts fließen kann, auf weiter rückwärts liegende Glieder solcher Assoziationsketten zurück, in die frühere Erfahrungen die betreffende Vorstellung eingereiht hatten. Wir haben ehedem den Fruchtgeschmack genossen, nachdem wir die Frucht zerbissen hatten. Die Bewegung des Zerbeißens fällt uns ein, auch sie ringt nun nach Verwirklichung, wir wollen den Fruchtgeschmack mit Hilfe dieser Bewegung, sie erscheint uns als Mittel jenes Zweckes. Und ebenso strömt unser Vorstellen und Wollen weiter zurück zum In-den-Mund-führen der Frucht, zum Erfassen der Frucht, zum Ausstrecken der Hand nach ihr. Damit hätten wir dann das erste Mittel, dessen Verwirklichungsstreben sich unmittelbar in Bewegung übertragen kann und der weiteren Kette die gleiche Möglichkeit bietet.

Wie die Vorgänge des Wollens, so beruhen auch die des Erkennens auf Hemmungen und Stauungen [2]. Wir haben als Kinder etwa eine Eiche im Schmuck ihrer grünen Blätter gesehen. Später erblicken wir sie noch einmal, aber sie hat inzwischen ihre Blätter verloren. Doch kehren sie in der Erinnerung wieder, stoßen gegensätzlich zusammen mit dem Bilde des kahlen Baumes. Eine Hemmung und Stauung tritt ein, unser Denken macht bei dem Wider-

---

[1] »Absorption« S. 605. »Fühlen, Wollen und Denken« S. 78 ff. u. 133 ff. »Leitfaden d. Psych.« S. 218, 238 ff., 244 ff.

[2] »Grundtatsachen« S. 416 ff. »Fühlen, Wollen und Denken« S. 127.

spruch Halt und »kommt nicht darüber hinweg«. Die Vorstellung des Baumes wird stark und besonders interessant, alle seine Einzelheiten treten in der Vorstellung deutlich hervor, wir mustern ihn, ob es auch wirklich derselbe Baum sei, der sich uns früher so ganz anders gezeigt hatte. Die Stauung offenbart sich zugleich in einem Gefühle des Staunens, der Bewunderung, wohl gar des Erschreckens. Wiederum flutet der geistige Strom rückwärts und seitwärts, auf die Nebenumstände, unter denen wir den Baum früher sahen. Wir denken daran, daß es damals Sommer war, jetzt aber Winter geworden ist. Und nunmehr gestaltet sich der geistige Strom sozusagen zwei getrennte Flußbetten, in denen er zu verschiedenen Zielen fließen kann, er spaltet sich in die Reihen »Winter — Eiche — kahl« und »Sommer — Eiche — grün«. Es ist kein Widerspruch mehr, daß dieselbe Sache unter verschiedenen Umständen verschiedenartig sich darstellt. So werden wir zugleich von den Wirkungen auf die Ursachen, vom Bedingten auf die Bedingungen zurückgedrängt, es erwachsen als Ergebnisse der geschilderten Rückstauung die Kausalität und die über das reine Existentialurteil hinausgehenden bedingten Urteile. — Unklar bleibt es, wie das durch die Stauung entstehende Gemisch von Wahrnehmungen und Empfindungen dazu kommt, sich in zwei sauber getrennte Reihen zu scheiden. Die Wendung, das geschehe durch »apperzeptive Vereinheitlichung«, bringt uns nicht weiter, sofern man uns nicht zeigt, was denn dieser Gruppenbildung den richtigen Weg weist, da es eine von oben her in das Getriebe der Vorstellungen eingreifende, Zusammengehöriges verbindende und Heterogenes trennende Beziehungsfunktion nicht tun darf.

Bei der Frage des Widerspruchs läßt sich übrigens beobachten, daß der Begriff der Hemmung eine Entwickelung durchgemacht hat. In seinen »Grundtatsachen des Seelenlebens« steht Lipps auf dem Standpunkte, daß widersprechende Gedanken und unverträgliche Vorstellungen sich als solche hemmen, und zwar unbedingt, so daß die eine Seite eines Widerspruchs die andere restlos aus dem Bewußtsein verdrängt [1]). Noch in »Komik und Humor« [2]) läßt er einen Wettstreit der Vorstellungen nicht nur aus ihrer Fremdheit, sondern auch aus ihrer Unverträglichkeit entstehen. Nun ist diese Ansicht, wenigstens soweit sie allgemeine Gültigkeit beansprucht, sicher falsch. Wir können sehr wohl den Gedanken, daß ein bestimmter Gegenstand rot sei, neben dem anderen Gedanken vollziehen, daß er grün sei. Könnten wir es nicht, so würde z. B. ein Dekorateur den ästhetischen Eindruck,

[1]) Vgl. »Grundtatsachen« S. 151, 152, 155, 382, 411, 417.
[2]) S. 7.

den ein rot ausgestattetes Zimmer auf ihn macht, nicht mit dem der Phantasievorstellung vergleichen können, die er sich bildet, wenn er sich das gleiche Zimmer grün drapiert denkt. Denn jedes Beziehen, also auch das Vergleichen, erfordert das gleichzeitige, wenn nicht Bewußtwerden, so doch psychische Wirksamwerden des Beziehungsmaterials, also der beiden verglichenen Vorstellungsgruppen. Ebenso können wir die beiden Vorstellungen, daß eine Person lebt, und daß sie nicht mehr lebt, im Bewußtsein vereinigen. Wäre es unmöglich, so würden wir den Begriff des Widerspruchs gar nicht bilden können, der ja auch eine Relationsvorstellung ist und gleichzeitige Gegenwart der beiden bezogenen Seiten verlangt.

Was für einen Vorstellungsgegensatz gehalten worden ist, das ist tatsächlich ein Urteilswettstreit. Gleichzeitig denken läßt sich das Leben und Nichtleben jener Person sehr wohl, aber nicht gleichzeitig urteilen, nicht gleichzeitig für wirklich halten. Hier erkennen wir die große Bedeutung, die die früher erörterte Hypothese der allgemeinen Wirklichkeitstendenz für die Stauungstheorie gewonnen hat. Nur wenn die beiden Seiten eines Widerspruchs unbedingt danach streben, Urteil zu werden, müssen sie eine Hemmung herbeiführen, müssen sie zu jenen Stauungen führen, aus denen Lipps die grundlegendsten Tatsachen des Wollens und Erkennens herleitet. In der Tat ist Lipps mehr und mehr dazu übergegangen, zur Deutung der Widerspruchshemmung die Wirklichkeitstendenz heranzuziehen und das, was er ehedem für einen Vorstellungsgegensatz erklärte, in einen Urteilsgegensatz zu verwandeln [1]). Es liegt darin eine bedeutende Vervollkommnung der Stauungstheorie, aber sie wird erkauft durch die Einführung einer neuen, gewagten Hilfshypothese, der allgemeinen Wirklichkeitstendenz.

Jeder Fall des Erstaunens, der Verwunderung, also solcher Gefühle, die stets mit einem Innehalten des Gedankenfortschritts Hand in Hand gehen, wird bei Lipps durch Stauung erklärt [2]). Wir erblicken ein sehr fremdartiges, nach unserem Laienbegriff sehr verschrobenes, sezessionistisches Bild, fühlen uns verblüfft, beklommen, vielleicht abgestoßen, aber zugleich bleibt doch unsere Aufmerksamkeit wie festgewurzelt bei ihm stehen. Die Unverträglichkeit des Neuen mit dem Altgewohnten, die hierdurch bewirkte Hemmung veranlaßt diese Stauungssymptome. Endlich findet jemand in unserer Umgebung das Wort »das ist ja präraphaelitischer Stil«, und diese Formel, dieser Begriff erlöst uns, denn er durchbricht die Hemmung, eröffnet der Vor-

[1]) »Fühlen, Wollen und Denken« S. 64 u. 127/8.

[2]) »Grundtatsachen« S. 376—390.

stellung des neuen Eindrucks einen Abfluß ins allgemeine Seelenleben, in vertraute und gewohnte Denkgebiete und Assoziationsketten hinüber und macht so der Stauung ein Ende. — Wir haben einen Bekannten, der eine Brille trägt. Doch kommt uns das nicht zum Bewußtsein, denn sein Gesicht ist uns alltäglich geworden, d. h. die Vorstellungselemente sind so gut assoziiert, und die psychische Energie strömt so hemmungslos von einem zum anderen über, daß keine zum Bewußtwerden ausreichende Wellenhöhe entsteht. Eines Tages sehen wir ihn ohne Brille. Der Anblick befremdet uns, denn der frühere und der gegenwärtige Eindruck hemmen sich dank ihrem widersprechenden Charakter, und eine Stauung ist die Folge. Sie verhindert, daß der geistige Strom über die Vorstellung der Brille hinweggleiten kann, und macht sie so stark, daß es erst jetzt, nachträglich, uns zum Bewußtsein kommt, die Person habe doch sonst eine Brille getragen [1]). So weist überhaupt jede Vorstellung leicht auf ihren Gegensatz hin, beim Anblick der Wüste denken wir an fruchtbare Gefilde. Auch die sogenannte Kontrastassoziation läßt sich also in die Stauungstheorie hineinziehen und findet in ihr eine Erklärung.

Überblicken wir die Theorie, soweit sie uns bis jetzt entgegengetreten ist, so werden wir ihr zugestehen müssen, daß sie die halb ästhetische Freude, die Einheitlichkeit und Systematisierung des Denkens als Produkt genialer Kombination zu bieten hat, im höchsten Maße gewährt. Sämtliche wichtigsten Prozesse des Seelenlebens erscheinen als Einzelfälle ein und desselben Vorganges, und dieser Vorgang ist der denkbar einfachste, arbeitet nur mit einer einzigen geistigen Funktion, ist ein getreues Gegenbild mechanisch-physikalischer Kausalreihen. Die Stauungstheorie erscheint mir als eine der vollendetsten Leistungen der Assoziationspsychologie.

Allein auf das Bedenken, das ihr anhaftet, wurde schon hingewiesen. Sie hebt uns in eine schwindelerregende Höhe über der Erfahrung. Fast alle Voraussetzungen dieser Hypothese sind erst wieder Hypothesen. Der geistige Strom selbst, von dem gesprochen wird, ist an seiner für uns entscheidenden Stelle, da wo er angeblich von der Vorstellung zur Empfindung oder zum Urteil fortschreiten soll,

---

[1]) Auch dieser Fall fordert gebieterisch das Hineinziehen der Wirklichkeitstendenz. Anderenfalls verschlingt die Stauungstheorie die angebliche Hemmung, die ihr als Voraussetzung dient. Denn gerade die Vorstellung der Brille, die ja doch derjenigen des brillenlosen Gesichts widerspricht und von ihr gehemmt und verdrängt werden soll, wird hier durch die Stauung stark. Das geht nur an, wenn nicht die beiden Vorstellungen, sondern nur ihre Wirklichkeitstendenzen in Konflikt geraten, so daß die Vorstellung der Brille noch vor der Hemmungsstelle anzunehmen ist.

unerfahrbar. Die Vorstellung kann diese Entwickelung durchmachen, aber muß sie es? Man könnte einwenden: gerade da, wo zwei Gedanken sich widersprechen — und dieser Fall liegt doch bei unseren Hemmungen und Stauungen vor —, stellen wir uns regelmäßig die Wirklichkeitsfrage. Zugegeben da, wo uns der Widerspruch mit seinen beiden Seiten voll zum Bewußtsein kommt. Aber im Falle des Erstaunens denken wir meist nicht bewußt an die früheren, gewohnten Eindrücke, die dem neuartigen entgegengesetzt sind, und im Falle des einfachen Begehrens nicht an die Tatsache, daß unsere Zielvorstellung nicht real sei. In beiden Fällen merken wir gewöhnlich gar nichts von einem Widerspruch. — Der Strom also, mit dem wir rechnen, ist an der Stelle, wo die Hemmung eintreten soll, hypothetisch, und die Hemmung ist es demnach auch, und die Behauptung, daß der Strom eine vorwärtsdrängende Kraft habe, die gehemmt zu einer Stauung führen müsse, ist es desgleichen. Wir türmen Annahmen über Annahmen, ehe wir zur Annahme der Stauung gelangen. Wieviel Erfahrung ist denn überhaupt für all diese Konstruktionen vorhanden? Nichts als die Tatsache, daß es ablaufende Assoziationsreihen gibt, daß in den geschilderten Beispielen bestimmte Vorstellungen einen im Verhältnis zu ihrem sonstigen Verhalten ungewöhnlichen Aufmerksamkeitsgrad erreichen, und daß sie zu festgehaltenen Assoziationsmittelpunkten werden, von denen aus die weiteren Ströme sich ergießen. Dagegen liegt die Behauptung, daß sie nicht nach vorwärts, nur nach rückwärts und seitwärts hin zu fließen vermögen, schon wieder jenseits der Erfahrung. Was heißt denn das: »vorwärts«? Das bedeutet: von der Vorstellung zur Empfindung oder zum Urteil. Aber gerade diese Wegstrecke des Stromes ist eben hypothetisch. Wenn wir schildern wollen, was wir wirklich sehen, so können wir nur sagen: der geistige Strom verbreitet sich von seinem dauernden Assoziationszentrum aus nach allen möglichen Seiten. Auch der Willensvorgang macht keine Ausnahme, denn das rückgängige Durchlaufen älterer Assoziations- und Kausalketten, das uns von den Zwecken zu den Mitteln führt, bildet nur eine von den tausenderlei Gedankenreihen, die von der Zielvorstellung unserer Sehnsucht auszustrahlen pflegen. Von der behaupteten Rückstauung, dem einseitigen Gedrängtwerden der psychischen Flut nach weiter zurückliegenden Gliedern, weiß unsere Selbstwahrnehmung nichts.

Nun ist der Bau kühner und erfahrungsferner Hypothesen da ein notwendiges und verdienstliches Geschäft der Wissenschaft, wo die Erfahrung uns im Stich läßt und uns keine Erklärung bietet. Aber ist denn das bei unseren Beispielen der Fall? Sie lassen sich samt und sonders viel einfacher deuten, wenn man mit der Mehrzahl der Psycho-

logen das Gefühl nicht als bloßen einflußlosen Reflex intellektueller Vorgänge, sondern als wirkende Macht anerkennt. Der Widerspruch, der Kontrast, das Auftauchen einer nicht realen Vorstellung, die unseren Trieben entspricht, das Ausbleiben einer Vorstellung, die mit anderen reproduzierten in enger Verbindung steht, die Veränderung unseres Bewußtseinsinhalts durch plötzliches Ausfallen einer bisher andauernden Empfindung, ein fremdartiger, dem gewohnten zuwiderlaufender Eindruck — alle diese Vorgänge und geistigen Situationen haben das Gemeinsame, daß sie starke Gefühle und Interessen wecken. Und tausendfach zeigt uns die Selbstbeobachtung, daß Vorstellungen, die Träger starker Gefühle sind, die Aufmerksamkeit fesseln, sich im Bewußtsein fixieren und so Assoziationszentren werden. Diese Erklärungsweise ist der Stauungstheorie genau entgegengesetzt: nach ersterer bringt die Verstärkung einer Vorstellung durch das Gefühl den Assoziationslauf dahin, bei ihr still zu stehen und sich um sie zu gruppieren, während bei Lipps die Verstärkung erst eine Folge des Stillstandes, der Hemmung ist. Offenbar aber ist jene andere Theorie viel erfahrungsgemäßer. Unsere Gefühle sind keine Fiktionen wie die Lippsschen Hemmungen und Wirklichkeitstendenzen, sie sind Erfahrungsobjekte, und daß starke Gefühle mit Bewußtseinsverstärkungen und Fixierungen der Vorstellungen zusammenfallen, läßt sich beobachten.

Daß die Stauungshypothese sich neben ihrer solideren Nebenbuhlerin überhaupt hat emporarbeiten können, verdankt sie ihrer Verheißung, den Tatbestand zu vereinfachen und das, was die andere Theorie auf das Zusammenwirken mehrerer Funktionen zurückführt, durch die Tätigkeit einer einzigen zu erklären. Allein diese Vereinfachung wird nur scheinbar erreicht. Wir werden ja nicht, wie bei Herbart, die Gefühle überhaupt los, indem sie als verkappte intellektuelle Vorgänge dargestellt werden. Sie bleiben als besondere Klasse geistiger Erscheinungen bestehen, sie sollen bloß nicht wirken, nicht das geistige Leben beeinflussen, sondern seine Vorgänge nur ankündigen. Diese Wendung stößt aber doch wohl auf die schwersten Bedenken. *Natura nihil frustra facit.* Wie sollte die Natur dazu gekommen sein, einen fast lückenlos arbeitenden Signaldienst für das Selbstbewußtsein zu organisieren, der überdies in ziemlich genauem Parallelismus zum Nutzen und Schaden des Individuums steht, wenn weder die Signale noch das durch sie benachrichtigte Selbstbewußtsein irgend welchen Einfluß auf das psychische Geschehen gewinnen können? Wäre die Wirkung und teleologische Bedeutung der Gefühle nicht augenscheinlich, so müßten wir sie hineindeuten, um die Entstehung des Gefühlslebens entwickelungsgeschichtlich zu begreifen.

Schließlich muß auch darauf hingewiesen werden, daß der bündige Nachweis des bloß symptomatischen Charakters der Gefühle nirgends in Lippsschen Werken zu finden ist. An einer Stelle[1]) wird ein Versuch dazu unternommen, doch ist er sehr wenig überzeugend ausgefallen, arbeitet mit dem Doppelsinn des Ausdrucks »Auswählen der Vorstellungen« und sucht in der Hauptsache nur zu zeigen, daß die psychologische Erklärung ohne die Gefühle als mitbestimmenden Faktor des Seelenlebens auskommen kann, nicht aber, daß ihr Einfluß unmöglich ist. Und doch ruht auf diesem Nachweis eigentlich die halbe Lippssche Psychologie.

II. Wir könnten hiernach der Stauungstheorie nur einen historischen und ästhetischen, nicht aber einen logischen Wert zuerkennen, wenn sie uns nicht einen weiteren Fall zu bieten hätte, in dem sie sich mit einem Male auf den Boden der Erfahrung stellt und uns das Rückwärtsdrängen des Vorstellungsverlaufes sozusagen von Angesicht zu Angesicht erblicken läßt. Ich meine das oben erwähnte »Hin- und Hergehen der komischen Vorstellungsbewegung« [2]).

Komik entsteht nach Lipps da, wo ein Großes, Ernstes, Bedeutendes in ein Nichtiges sich auflöst, große Versprechung und Erwartung zu kleiner Leistung führt. Ein Clown schleppt mit äußerster Anstrengung ein paar mächtige Zentnergewichte. Plötzlich wirft er sie in die Luft, und ein Windstoß führt sie davon. Die erwartete Schwere wuchtiger Eisenstücke hat sich als die leichte Last windiger Pappkästen entpuppt, und wir lachen.

Zwischen der erwarteten und der wirklichen Leistung herrscht ein Widerspruch, der Hemmung und Stauung zur Folge hat. Die letztere kündigt sich zunächst durch die Verblüffung an, die dem Lachen vorausgeht. Sie hat ferner auch hier eine Vorstellungsverstärkung zur Folge, die nicht selten erst das Große, das in Nichtiges zergehen soll, groß machen hilft. Kinder lachen über den ersten Neger oder Schornsteinfeger, den sie zu Gesicht bekommen. Die »Normalvorstellung«, die hier dem Nichtigen gegenüber steht, das Bild eines gewöhnlichen, hellfarbigen Menschen, ist recht alltäglich und wenig bedeutsam. Aber die Stauung gibt ihr erhöhten Wert, die Aufmerksamkeit wird auf dasjenige gelenkt, was an dem Neger mit der gewohnten Erscheinung übereinstimmt, es erscheint wichtig, daß er beinahe aussieht wie ein richtiger Mensch. So vermag Lipps die Einwürfe derjenigen zu entkräften, die da meinen, es gebe Komik ohne ein Großes und Gewichtiges.

---

[1]) »Grundtatsachen« S. 59 ff.

[2]) Vgl. zum Folgenden »Komik und Humor« S. 70—74 u. 142 ff.

Nun ist aber der Mohr doch kein »ganz richtiger Mensch«. Das Große zerrinnt in Nichtiges, oder besser, es erweist sich selbst als nichtig. Wir hatten ein bedeutendes Quantum psychischer Energie flüssig gemacht, um das Große zu denken. Dieses Quantum hat jetzt mit einem Male nur die Aufgabe zu lösen, eine kleine, geringe Vorstellung herzustellen, eine Vorstellung, die nur ein beschränktes Maß von Kraft »beansprucht« und unterbringen kann. Die psychische Energie ist also überschüssig vorhanden, eine Tatsache, die zwei Konsequenzen hat. Erstlich wird die komische Vorstellung spielend angeeignet, und dieser Vorgang des intellektuellen Lebens spiegelt sich in dem Lustgefühl des Heiteren und Leichten. Zweitens aber will die psychische Kraft weiter strömen, da sie ihr Flußbett an dieser Stelle zu eng und klein findet, die nichtige Vorstellung vermag sie nicht festzuhalten. Wohin aber soll sie strömen? Vorwärts zu neuen Gedanken? Das erlaubt der hemmende Widerspruch zwischen dem erwarteten Großen und dem eingetretenen Kleinen, zwischen Versprechen und Leistung nicht. Also muß der Energiestrom zurück zum Großen, und er kann das um so leichter, als eben das Große als solches die psychische Kraft leicht unterbringen kann und an sich zieht. Wir sagen im Falle des Clowns: »Wie ist es denn nur möglich, die Gewichte sind doch so groß!«, wir betonen innerhalb der komischen Vorstellung die Momente, die ihr ein Anrecht auf Bedeutung gaben, in denen ihre Versprechung enthalten war. Allein der Assoziationsweg von der Versprechung zur Leistung ist noch vorhanden, er reißt uns von der Größe der Gewichte wieder vorwärts zu ihrer Schwere, die sich aber als Leichtigkeit herausgestellt hat, das Große zergeht noch einmal in Nichtiges und ein neuer Heiterkeitsausbruch ist die Folge. So kann sich das Hin- und Hergehen mehrmals hintereinander vollziehen. Offenbar ist das wiederholte, abwechselnde Lachen und Ernstwerden diejenige Erfahrung, die vornehmlich zu dieser Darstellung geführt hat[1]). Zuweilen kommt der Vorgang, obgleich er für alle Komik typisch ist, nicht zur vollen Entwickelung, weil sich doch ernste Gedanken störend einmischen. Er erfolgt um so sicherer und deutlicher, je größer, bedeutsamer, erhabener das Große war, je stärker es also die psychische Kraft wieder an sich zieht[2]).

---

[1]) Vgl. »Komik und Humor« S. 148.

[2]) Man kann die Entdeckung des Pendelns bis auf Kant zurückführen, der in der »Kritik der Urteilskraft« (Anmerkung § 54) sagt: »Merkwürdig ist es, daß in allen solchen Fällen der Spaß immer etwas in sich enthalten muß, welches auf einen Augenblick täuschen kann; daher, wenn der Schein in nichts verschwindet, das Gemüt wieder zurücksieht, um es mit ihm noch einmal zu versuchen, und so durch schnell hintereinander folgende Anspannung und Abspannung hin- und zurück-

Ich habe die Ansicht von Lipps, daß Nichtigkeit zu den Grundbedingungen der Komik gehört, neueren abweichenden Theorien gegenüber vertreten. Um so notwendiger erscheint es mir, an dieser Stelle gegen denjenigen Begriff des Nichtigen mich auszusprechen, der bei Lipps zur Verwendung gelangt. Er deckt sich mit dem »Kleinen«, bezieht sich auf Vorstellungen, die zu inhaltsarm, zu assoziationsarm sind, um ein größeres Quantum psychische Kraft beherbergen zu können. Die komisch wirkende zu kleine Nase veranlaßt eine nichtige Vorstellung, weil sie erstens selbst zu wenig ausgedehnt ist und zweitens die gehaltloseren Assoziationen des kindlichen Lebens zur Folge hat. Aber die eingehendere Ausführung dieses Gedankens in »Komik und Humor« (S. 39—44) macht bereits einen recht gezwungenen Eindruck, und die Auslegung erweist sich als immer unmöglicher, je weiter wir sie in ihre Einzelfälle verfolgen. Mögen einzelne Spielarten des Nichtigen, wie das Kleine und Dumme, in die Lippssche Auffassung hineinpassen, andere, wie das Häßliche und Falsche, widersetzen sich ihr. Ein Werk der Skulptur kann lächerlich sein dank seinen verwickelten Schnörkeln, ein Gedanke dank seiner verzwickten Haarspalterei. Hier wirkt also der zu reiche Inhalt komisch. Am allerwenigsten dürfte aber gerade Lipps Nichtigkeit und Inhaltlosigkeit identifizieren, denn er steht ja auf dem Standpunkt, daß es derselbe Vorstellungskomplex sein muß, der bei der Komik erst groß und dann nichtig erscheint, daß also das Große und Kleine den gleichen Inhalt haben. Die schwarze Farbe des Negers soll sich den Assoziationen menschlichen Lebens entgegenstellen, dadurch soll die Vorstellung des Negers nichtig, inhaltsarm werden. Aber wir haben ja nach Lipps zuerst den Neger, dank der Stauung, mit besonderer Betonung als Mensch gedacht, haben jene Assoziationen mit Fleiß herbeigeholt. Vergessen wir sie nun plötzlich wieder, sobald die Vorstellung nichtig wird? Wir können sie doch höchstens verneinen, und Verneinung ist nicht Nichtdenken und beansprucht ebenso viel psychische Kraft wie Bejahung. Die verwickelte »logische Fassade«, hinter der manche Witze ihren Unsinn verbergen, und die uns zuerst zu ernster Denk-

---

geschnellt und in Schwankung gesetzt wird, die, weil der Absprung von dem, was gleichsam die Saite anzog, plötzlich geschah, eine Gemütsbewegung und mit ihr harmonisierende inwendige körperliche Bewegung (nämlich das Lachen) verursachen muß, die unwillkürlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung, die Wirkungen einer zur Gesundheit gereichenden Motion, hervorbringt.« Ewald Hecker (»Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen« S. 81) hat geglaubt, auf Grund dieser Stelle und einer ähnlichen der Vischerschen Ästhetik den raschen Wechsel zwischen Lust und Unlust, auf den er Lachen und Komik zurückführen will, unserem Pendeln gleichsetzen zu können. Tatsächlich hat seine Hypothese mit der Kant-Lippsschen Beobachtung wenig gemein.

arbeit nötigt, ist doch noch vorhanden, auch wenn wir den Unsinn entdecken und darüber lachen! — Tatsächlich beruht die in der Komik mitwirkende Nichtigkeit durchaus nicht auf der Inhaltlosigkeit oder sonstigen rein intellektuellen Momenten, sondern auf der geringen Intensität der Wertgefühle, die sich mit dem Nichtigen verbinden. Daß wir nicht viel geistige Kraft hineinstecken, daß wir deshalb auch die Komik als geistige Erholung, als wenig anstrengendes Spiel empfinden, ist ganz richtig, aber nicht deswegen, weil diese Vorstellungen zu kleine Behältnisse für psychische Energie sind, sondern weil sie zu gefühlsarm, zu gleichgültig sind, weil es uns nicht lohnt, uns Witzen gegenüber in ernstes Nachdenken zu vertiefen. Nur das Hineinspielen des Gefühls in das Vorstellungsleben kann uns diese Seite der Komik erklären. Aber freilich, um das zugeben zu können, dürfte Lipps nicht Assoziationspsychologe sein.

Der Theorie des »Hin- und Hergehens« habe ich übrigens durch diesen kritischen Einwand noch durchaus keinen Abbruch getan. Sie verlangt ja nur, daß überhaupt irgend ein Nichtiges bei aller Komik vorhanden sei, das, gleichviel ob infolge seiner Assoziationsarmut oder seines Gefühlsmangels, die psychische Kraft nicht festhalten kann. Und dieses Moment der Theorie bringt uns nun sogleich zu dem entscheidenden Punkte unserer Untersuchung. Das Pendeln der komischen Vorstellungsbewegung unterscheidet sich nämlich von den übrigen Fällen psychischer Stauung grundsätzlich dadurch, daß keine dauernde Vorstellungsverstärkung stattfindet, kein festgehaltenes Assoziationszentrum geschaffen wird. Die letzte Vorstellung vor der Hemmungsstelle, die nichtig-komische, verscherzt sich dieses Vorrecht ja aus den soeben angeführten Gründen. Wir können hier also nicht sagen, der Vorstellungsverlauf komme nur deshalb nicht weiter, weil er an eine starke und gefühlsbetonte Vorstellung gekettet bleibt. Wenn er trotzdem für längere Zeit in das Bereich des komischen Komplexes gebannt ist, so haben wir einen Grund, hier wirklich an eine Hemmung zu glauben, das Nichtweiterkönnen für die eigentliche Ursache aller weiteren Erscheinungen zu halten. Und ferner: die Schilderung, die in früheren Fällen angebracht schien, daß von dem festgehaltenen Zentrum aus der Assoziationsstrom sich nach allen Richtungen verbreite, so daß sich von einer einseitigen Rückstauung nicht sprechen lasse — diese Schilderung trifft bei unserem Pendeln nicht zu. Hier sehen wir tatsächlich nur ein wiederholtes Vor- und Zurückströmen, alle sonstigen Assoziationen sind, da der komische Komplex längere Zeit das Bewußtsein beherrschen soll, ausgeschlossen, und weil die Veranlassung des Rückflusses nicht das fehlende Assoziationszentrum, sondern nur die gegebene Hemmung sein kann, so scheint hier die

Rückstauung unzweideutig festgestellt. Wir legen sie nicht mehr bloß in die Erscheinung hinein, wir sehen sie. Wenn es mit dem Pendeln seine Richtigkeit hat, so hat, falls nicht noch neue Lösungen und Erklärungen auf dem Plan erscheinen, die Stauungstheorie über die Theorie des Gefühlseinflusses gesiegt. Man erkennt, daß dieser Punkt von entscheidender Bedeutung nicht nur für die Hypothese der Stauung, sondern mittelbar für das ganze Problem der Assoziationspsychologie und des Sensualismus ist.

Nur dann aber kann das Pendeln für die Stauungstheorie sprechen, wenn es allgemeingültig ist, wenn es, wie Lipps annimmt, sich nicht nur in jeder Menschenseele, sondern sogar, wenn auch oft in unvollständiger Form, bei jedem Prozesse des Komischen zeigt. Denn das Hin- und Hergehen ist eine notwendige Folge und Wirkung der Stauung. Diese aber kann natürlich keine bloß individuelle Erscheinung, sie muß ein Grundgesetz jedes möglichen Geisteslebens sein. Sind doch alle ihre Faktoren und Ursachen allgemeingültig. Für Lipps ist jeder Vorstellungsverlauf ein vorandrängender Strom, die Wirklichkeitstendenz gilt unbedingt und überall, und der Widerspruch führt in jeder beliebigen Seele zur Hemmung. Sollte es sich also erweisen, daß das Pendeln zwar vorkommt, aber nur als individuelle Eigentümlichkeit mancher Personen, so müssen wir nach einer anderen Erklärung suchen, die Stauungstheorie ist alsdann zu einer solchen unzureichend.

Die Entscheidung darüber, ob die obige Schilderung des »Hin- und Hergehens« nicht nur richtig, sondern auch allgemeingültig ist, kann die Beobachtung eines einzelnen Psychologen nicht bringen, mag er auch noch so zuverlässig und vorsichtig sein. Der Fall gehört vor das Forum der »vereinigten Selbstwahrnehmung«, der psychologischen Enquete — sofern man eine Untersuchung, die keine statistischen Zwecke verfolgt, mit diesem Namen bezeichnen will.

Als der derzeitige Vorsitzende der Berliner Psychologischen Gesellschaft, Herr Dr. Albert Moll, in Anregung brachte, die Mitglieder der Gesellschaft zu gemeinsamer Arbeit an einer psychologischen Umfrage zu vereinigen, waren es die obigen Überlegungen, die mich veranlaßten, das Hin- und Hergehen der komischen Vorstellungsbewegung als Gegenstand der Enquete vorzuschlagen.

III. Die Umfrage lautete, mit Auslassung einiger für die nachträgliche Beurteilung unwesentlicher Stellen, folgendermaßen:

»In seiner Schrift ‚Komik und Humor‘ führt Th. Lipps folgendes aus: Das Gefühl des Komischen entsteht da, wo die Vorstellung eines Großen, Gewichtigen sich plötzlich in die eines Kleinen, Geringfügigen verwandelt. Dank einer ‚psychischen Stauung‘ aber wird das Denken

aufs neue zu jenem Großen zurückgetrieben, muß es wiederum in das Nichtige zergehen sehen, und so entsteht ein wiederholtes Hin- und Hergehen der Vorstellungsbewegung, das äußerlich zu einer Reihe unterbrochener Heiterkeitsausbrüche führt.

Wenn z. B. der große Palast, den man auf der Bühne erblickt, den Schauspielern über dem Kopf zusammenbricht und sich als Pappkulisse herausstellt, so soll unser Denken mehrfach zwischen der Vorstellung des Palastes und derjenigen der Kulisse wechseln. Ein wiederholtes, abwechselndes Lachen und Ernstwerden soll die Folge sein.

Aus dieser Annahme zieht Lipps Konsequenzen für die Ästhetik (a. a. O. S. 240/41). Das Zurückgeworfenwerden des Denkens auf die prätendierte Erhabenheit des komischen Objekts soll dasjenige, was wirklich an Wertvollem und Bedeutendem in ihm enthalten ist, zu erhöhter Geltung bringen. Daher die Betonung des Guten und Liebenswerten in einer poetischen Figur dadurch, daß der Dichter sie humoristisch auffaßt. — Andere Ästhetiker sind Lipps in dieser Deutung gefolgt, so J. Cohn (Allg. Ästh. S. 213/14).

Von anderer Seite nun wird der innere Vorgang, der dem wiederholten Lachen parallel geht, abweichend geschildert. Die Aufmerksamkeit wandert hiernach nicht zwischen verschiedenen Teilen und Seiten des komisch wirkenden Vorstellungskomplexes hin und her, sondern dieser ganze Komplex selbst schwankt im Bewußtsein auf und nieder. So schweift unser Denken momentan von dem Witze ab, um sogleich zu ihm zurückzukehren, das Bild der lächerlichen Situation wird vorübergehend blaß und emotionell unwirksam, um alsbald seine drastische Anschaulichkeit wieder zu gewinnen, und jedes derartige Erstarken des gesamten komischen Vorstellungskomplexes hat einen erneuten Ausbruch der Heiterkeit zur Folge. Ein solches Oszillieren der Bewußtseinsenergie läßt sich bei stark betonten Vorstellungen auch sonst beobachten, namentlich bei absichtlich unterdrückten, sich zwangsmäßig aufdrängenden Gedanken, die in gemessenen Abständen mehrmals wieder aufzutauchen pflegen.

Werden auch nur wenige in der Lage sein, sofort aus der Erinnerung anzugeben, was sie in Fällen wiederholten Lachens früher innerlich erlebt haben, so wird es doch möglich sein, das Problem im Auge zu behalten und bei künftig sich bietender Gelegenheit sofort den psychischen Tatbestand festzustellen.

Wir formulieren die Frage wie folgt: Beobachten Sie, wenn ein komisches Objekt Sie zu wiederholtem Lachen reizt, ein Hin- und Hergehen der Aufmerksamkeit zwischen dem erwarteten oder ursprünglich Ihr Bewußtsein füllenden Ernsten und Gewichtigen und dem wirklich eingetroffenen Geringfügigen und Kleinen, oder konstatieren Sie

vielmehr ein wechselndes Bewußt- und Unbewußt-, Lebhaft- und Blaßwerden des ganzen komischen Vorstellungskomplexes, oder glauben Sie endlich, noch andere psychische Ursachen der Erscheinung namhaft machen zu können? —«

Es wurde, wie man sieht, den zur Beantwortung herangezogenen Personen nicht einfach eine kurze Frage entgegengehalten, sondern der Frage eine längere Erklärung des Problems vorausgeschickt. Diese Einführung wurde noch erweitert durch einen Vortrag, bei dem allerdings nur ein Teil der Beantworter zugegen war. Die Gründe für mein von der Gepflogenheit älterer Enqueten abweichendes Vorgehen werde ich in der eingangs erwähnten methodologischen Arbeit darlegen. Nachträglich wünschte ich sogar, ich hätte die Vorbereitung der Frage noch durch eine eingehendere Schilderung der Stauungstheorie, als des Gegenstandes der ganzen Untersuchung, ergänzt. Mein Schweigen über die letzte Absicht der Umfrage hat dazu geführt, daß manche Antworten von der Voraussetzung ausgehen, es handle sich nur um die Psychologie des Komischen, und das Hin- und Hergehen solle als Ursache der Komik in Betracht gezogen werden. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit von dem Hauptpunkte abgelenkt und es geriet, zum Schaden des brauchbaren Erfahrungsstoffes, viel Überflüssiges in die Antworten hinein. Auch bezüglich der Frage, wie weit und mit welchen Vorsichtsmaßregeln man die zu einer Enquete herangezogenen Personen in deren Endabsichten einweihen darf und soll, verweise ich auf den erwähnten Aufsatz über die Methode der vereinigten Selbstwahrnehmung.

Der zweite Grund des wiederholten Lachens, den die Umfrage vorbringt, das Auf- und Abschwanken des ganzen komischen Komplexes im Bewußtsein, entsprach den Ergebnissen meiner eigenen Selbstbeobachtung. Es lag mir aber unmittelbar nichts daran, auch diese meine Wahrnehmung durch die Umfrage nachprüfen zu lassen, ich wollte vielmehr nur die befragten Personen vor eine Alternative und zwischen zwei wetteifernde Schilderungen stellen, um sie so vom Banne der Autorität und Suggestion frei zu machen. Es ist das Schleiermachersche Verfahren der Erziehung zum Selbsturteilen, das ich damit übernahm.

25 Personen haben sich, mich selbst miteinbegriffen, an der Umfrage beteiligt. 8 sprachen sich für Lipps aus, von denen aber, wie ich vorwegnehmen möchte, nur 4 mit Sicherheit die von ihm beobachtete Erscheinung im Sinne haben, und auch unter diesen 4 behauptet nur einer das Pendeln als unabtrennbares Symptom jedes beliebigen komischen Vorstellungsprozesses, 2 schränken es auf bestimmte Fälle ein, der vierte hat es nur einmal bei einer bestimmten Gelegenheit be-

obachtet. 17 leugnen das Pendeln durchaus oder geben nur ein zufälliges und gelegentliches Vorkommen oder unvollständige Spuren der Erscheinung zu.

Diese Aussagen sprechen zwar für das Vorkommen, aber gegen die Allgemeingültigkeit des Lippsschen Phänomens. Dürfen wir sie denn aber schlechtweg gelten lassen? — Waren nicht vielleicht die 21 Personen, die das echte Pendeln nicht bei sich feststellen konnten, nur ungeübte oder oberflächliche Beobachter?

Nun, vor allem scheint mir für die Allgemeingültigkeit der von Lipps beschriebenen Vorstellungsbewegung das Urteil jener beiden Personen vernichtend zu sein, die die Erscheinung zwar gesehen haben, sie aber trotzdem auf bestimmte Gebiete des Komischen einschränken. Denn ihnen kann man jedenfalls den Vorwurf nicht machen, ihre Gegnerschaft gegen die Lippsschen Angaben stamme bloß daher, daß sie die auch bei ihnen vorhandene Erscheinung nicht gefunden hätten. Der eine dieser beiden Gewährsmänner, Dr. St., bekennt sich zwar als ungeübt in der Selbstbeobachtung, vermag aber dennoch anzugeben, daß er das Pendeln nur bei der Komik »im privaten Verkehr« (d. h. bei der unerwarteten) feststelle, so z. B., »wenn ein eingebildeter und beschränkter Mensch etwas Großes, Gewichtiges zu sagen oder zu sein versucht und dann plötzlich seine geistige Armut zum Vorschein kommt«. Aber »wenn ich das Komische erwarte, oder wenn es mir im voraus bekannt war, wenn ich für die Aufnahme des Komischen vorbereitet bin, wenn ich dasitze mit der Absicht, den Ulk auf mich wirken zu lassen, wie z. B. in der Posse«, dann wird nicht das Pendeln, sondern wechselndes Lebhaft- und Blaßwerden des ganzen komischen Vorstellungskomplexes beobachtet. Ich traute dieser Unterscheidung nicht, die ich mir zuerst nicht erklären konnte, und stellte speziellere Fragen. Aus den Antworten ergab sich, daß Parodien und Witzblattkarikaturen (bei denen sich, wie wir sehen werden, das »unechte« Pendeln am deutlichsten zeigt) gerade zu den Fällen gehören, bei denen Dr. St. ein Hin- und Hergehen nicht beobachtet, wohl aber gewahrt er es, wenn auch in schwachem Grade, bei kindlicher Naivität und Enfant-terrible-Bemerkungen. Man sieht, diese speziellen Antworten des Dr. St. bleiben seiner früheren Angabe völlig treu, denn beim Genuß von Parodien und Karikaturen erwartet man Komik, beim Anhören von Kindernaivitäten nicht. Die obige Mitteilung erscheint hiernach glaubwürdig. — Der zweite Berichterstatter, Dr. B., zählt eine große Zahl von Fällen und Kontrastarten auf, in denen er das Pendeln zwischen den kontrastierenden Vorstellungen feststellen kann. — Er nennt: Ideal und Wirklichkeit (Don Quichotte), Original und Zerrbild, Verkleidung und Wirklichkeit (Charleys Tante), naiver

Glaube und Schwindel (Aprilscherz), Absicht und Erfolg (Hereinfall), Erwartung und Überraschung (»Eine Taube in der Hand ist mir lieber als — ein Huhn auf dem Dache«), Anmaßung und Leistung (»Ein Hypnotiseur sagte während einer Séance zu einem Herrn: Versuchen Sie es, mir eine Ohrfeige zu geben! Sie werden es nicht können. Im nächsten Moment kriegt er eins um die Ohren, daß er vom Podium rollt«), Mögliches und Unmögliches (Hyperbel, Mark Twain). Dagegen fehlt bei ihm das Pendeln nahezu im ganzen Gebiet der Anschauungskomik.

Jedenfalls sehen wir, daß Dr. St. und B. das Pendeln genau beobachtet haben und ihm gerade deswegen die Allgemeingültigkeit absprechen. Und noch ein weiteres, das für unsere Zuständigkeitsfrage in Betracht kommt, ergibt sich aus der genauen Grenzbestimmung, durch die beide Gewährsmänner das Gebiet des Pendelns abstecken: Das Hin- und Hergehen ist keine psychische Erscheinung, die sich nur vage und unsicher vermuten läßt, sondern es kommt den Personen, die es überhaupt besitzen, klar zum Bewußtsein. Dafür sprechen nun auch die Bekundungen der beiden anderen Herren, die das Pendeln beobachtet haben. Dr. W. hatte den Fragebogen mit der summarischen Bemerkung beantwortet: »Ein reflexmäßiges Pendeln zwischen den beiden unstimmigen Gliedern des Witzes scheint mir allerdings symptomatisch.« Ich fragte weiter, legte bestimmte Witze vor, und Dr. W. konnte mir genau den ziemlich komplizierten Gedankengang wiedergeben, der sich dabei in ihm entwickelte, und der tatsächlich einen Rückgang auf ernsthafte Kontrastvorstellungen aufwies, die man schwerlich aus der Theorie der Komik heraus erwartet hätte. Unser vierter Gewährsmann, Dr. M., hat das Pendeln nur bei einer bestimmten Gelegenheit beobachtet, da aber in so auffallender Form, daß er schon vor unserer Umfrage und ohne Kenntnis der Lippsschen Schilderung auf die Erscheinung aufmerksam geworden war. »Im Zirkus Busch gibt ein Clown eine Soloszene, in welcher er mit einem anderen zusammen die Szene von Franz Moor mit seinem alten Vater persifliert. Eine bestimmte Situation, welche immer von den Worten begleitet wird: »Kann einem leid tun, so ein alter Mann«, erregte stets aufs neue unbändige Heiterkeit. (Dies Wiederlachen auf Grund immer erneuter, komisch wirkender Reize hat aber Dr. M., wie er mir auf Befragen mitteilte, nicht im Sinne, wenn er von Pendeln redet.) Hier besteht der Vorgang für mein Empfinden lediglich in der fortwährenden Abwechslung zwischen a) den beiden Vorstellungen des Erhabenen, welches der Clown darstellen wollte, und b) der Art, wie es geschah. ... Das Ganze habe ich mit einer Trillerbewegung verglichen, welche schließlich leise abklingt, und von der, je nach der

Situation, der eine oder der andere Ton als Nachhall übrig bleibt. Wie schon aus dem Trillergleichnis hervorgeht und Dr. M. nachträglich bestätigte, vollzog sich der Wechsel der beiden Vorstellungen rapide, so sehr, daß er die Erscheinung mit dem Rhythmus des Lachens in Verbindung bringen wollte. Natürlich schwand die jeweilig zurückgedrängte Vorstellung nicht völlig aus dem Bewußtsein, es handelte sich nur um einen Wechsel des Vorwiegens. Der Vorgang spielte sich ganz unwillkürlich ab, von absichtlichem Vergleichen war nicht die Rede. Die Darstellung des Dr. M. weicht wesentlich von anderen Schilderungen des Pendelns ab, doch erwies er sich als ein so vorsichtiger und zurückhaltender Urteiler, daß ein unwillkürliches phantasiemäßiges Ausgestalten des Beobachteten bei ihm nicht wahrscheinlich ist.

Als wir die Enquete unternahmen, wurde uns von fachpsychologischer Seite eingewendet, die inneren Vorgänge, die sich gelegentlich des Wiederlachens abspielten, seien viel zu verwickelt und ihre Beobachtung zu schwierig, als daß eine Umfrage darüber erfolgreich sein könnte. Diese Auffassung entspricht der Tatsache, daß solche Personen, die die Eigentümlichkeit des Pendelns nicht besitzen, wenn sie über einen komischen Eindruck mehrfach gelacht haben und sich nachträglich über die dabei mitwirkenden psychischen Prozesse Rechenschaft ablegen wollen, es oft beim besten Willen nicht vermögen. Der Rückweg zu dem soeben Gedachten wird ihnen durch Hemmnisse, von denen wir weiter unten zu reden haben, verbarrikadiert. Dagegen sehen wir, daß Personen, bei denen das Hin- und Hergehen wirklich stattfindet, über diese Erscheinung durchaus nicht im Zweifel sind, sie sehr auffällig finden, sie bis ins Detail beschreiben können. Und auch das ist wohl zu verstehen. Zunächst lassen sich fast alle psychischen Vorgänge, die zum Bereich des Komischen gehören, gut beobachten, denn sie sind meist häufig und zugleich mit so lebhaften Gefühlen verbunden, daß sie sich stets ihren Platz im Bewußtsein sichern. Daher bilden auch Arbeiten zur Psychologie des Komischen eine besonders interessante Lektüre, weil der Leser zu jeder Einzelheit, die der Autor vorführt, Belege in Hülle und Fülle aus der eigenen Erfahrung zur Verfügung hat. Sodann aber gehören alle Fälle, in denen ein mehrfaches Alternieren zweier Bewußtseinsinhalte stattfindet, zu den auffallendsten und aufregendsten Geschehnissen des Seelenlebens. Man denke an das Abwechseln der Gedanken, an die sich Furcht und Hoffnung ketten, oder an den Kampf zwischen den Alternativen des praktischen oder theoretischen Zweifels.

Wenn aber unser Phänomen wirklich in so hohem Maße geeignet ist, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, so halte ich es allerdings

für unmöglich, daß unter 25 antwortenden Personen 21 es nicht gefunden haben sollten. Dabei sind diese 21 nicht etwa die flüchtigeren Beobachter, mehrere von ihnen liefern die allergenausten und detailliertesten Bekundungen, und gerade die zwei Herren, die sich nicht nur gelegentlich aus Anlaß der Umfrage mit dem Problem beschäftigt haben, sondern ihm, von mir dafür interessiert, andauernder nachgegangen sind, gehören zu den Leugnern des Pendelns. Schließlich halte ich es auch für wenig wahrscheinlich, daß ich selbst, der ich seit einem Jahre den Gegenstand bearbeite und Gelegenheit hatte, meine eigene Beobachtung mit derjenigen so vieler anderen Personen zu vergleichen, gänzlich blind für einen Vorgang sein sollte, der sich gerade bei mir recht häufig ereignen müßte. Wenn es ferner richtig sein sollte, was ich weiterhin als Vermutung aufstellen werde, daß die 4 Personen, die das Pendeln bei sich finden, hervorstechende gemeinsame geistige Eigenschaften besitzen und sozusagen einen besonderen Typus darstellen, so wäre dadurch die Allgemeingültigkeit der Erscheinung vollends widerlegt. Als bloße individuelle Eigentümlichkeit einer kleinen Minorität aber bietet sie, wie gezeigt wurde, der Stauungstheorie keinen Halt mehr, die dadurch ihre einzige ausreichende empirische Stütze einbüßt und sich ganz in den Nebeln der Spekulation verliert.

IV. Mit diesem negativen Resultate ist die eigentliche Aufgabe der vorliegenden Arbeit erledigt. Doch lohnt es sich vielleicht, dem reichen, mir zur Verfügung gestellten Material noch eine Reihe weiterer Erfahrungen, Vermutungen und Fragestellungen zu entnehmen, die uns etwas tiefer in die Psychologie des Komischen einführen können.

In den Fragebogen hatte ich als zweiten möglichen Grund des wiederholten Lachens eine Erscheinung angegeben, die man wohl als »Oszillieren der Bewußtseinsenergie« bezeichnen könnte. Mußte ich mehrfach über einen komischen Eindruck lachen, so konstatierte ich nachträglich innerlich nicht ein Hin- und Hergehen zwischen Teilen des lächerlich wirkenden Vorstellungskomplexes, sondern ich wurde ernst, weil mir der ganze Komplex aus dem Sinn kam oder, wenn er doch im Bewußtsein blieb, verschwommen, abstrakt, unanschaulich wurde, und ich begann von neuem zu lachen, weil plötzlich der komische Gedanke im ganzen oder in seinen entscheidenden Teilen mir wieder einfiel, oder doch die Situation, der ich mein Lachen verdankte, neues Leben gewann, wieder greifbar und plastisch sich vor mein inneres Auge stellte.

Von den 25 an der Enquete beteiligten Personen nun sehen 16 unbedingt das Oszillieren der Bewußtseinsenergie des ganzen komischen Komplexes als Ursache des wiederholten Lachens an, während ein

Siebzehnter diese Kausalverbindung als wahrscheinlich bezeichnet. Es sind dies gerade jene 17 Personen, die sich gegen das Lippssche Pendeln aussprechen. Aus dieser Übereinstimmung allein würde ich aber noch nicht viel schließen; es ist sehr möglich, daß manche nur deshalb das Oszillieren annehmen, weil sie das Pendeln nicht festgestellt haben und sich doch gewissermaßen für verpflichtet halten, eine der beiden Seiten der Alternative gelten zu lassen. Solche Suggestionseinflüsse können hier eine Rolle spielen, weil das Oszillieren, wie schon oben angedeutet wurde, recht schwer zu beobachten ist. Wenn wir uns über einen Gedankenverlauf nachträglich Rechenschaft ablegen wollen, so dient uns die Kette der Assoziationen als Führer, die wir rückwärts verfolgen. Bei unserem Oszillieren aber wird diese Kette durch die zeitweilig zurückgedrängte, dann jedoch wieder »freisteigende« komische Vorstellung einmal oder mehrmals unterbrochen, so daß den nachprüfenden Psychologen sein Ariadnefaden plötzlich im Stiche zu lassen pflegt. Eins ist allerdings sicher: sobald man auf die Frage, was bei einem Falle wiederholten Lachens in uns vorgegangen sei, von der Selbstwahrnehmung keine Antwort erhält, darf man annehmen, daß kein Lippssches Pendeln vorgelegen habe; denn diese Erscheinung ist nicht nur höchst auffällig, sondern die Erinnerung hat es auch bei ihr nur mit zwei beständig wiederkehrenden zusammengehörigen und eng assoziierten Gruppen zu tun, deren Wiederfinden keine Schwierigkeiten bereiten kann.

Wie aber verhält es sich hinsichtlich des Oszillierens mit den 8 Personen, die sich zum Pendeln bekennen? Ich lasse dabei den später zu besprechenden Unterschied zwischen echtem und unechtem Pendeln in den Hintergrund treten, weil er für diese Frage unerheblich zu sein scheint. 4 Personen erklären, das Oszillieren beobachtet zu haben, aber nur da, wo kein Pendeln vorlag. Diese Angabe ist nicht weiter interessant, es ist selbstverständlich, daß da, wo das Denken des komischen Komplexes mehrfach unterbrochen wird, ein deutlich erkennbares Hin- und Hergehen zwischen seinen Teilen nicht zu stande kommen kann. Zwei unechte Pendler erwähnen das Oszillieren gar nicht oder deuten sein Vorkommen nur ganz unbestimmt an. Auch das kann rein formelle Gründe haben; wer da glaubte, das Hin- und Hergehen beobachtet zu haben und etwas darüber aussagen zu können, dem schien die andere Seite der Alternative unwichtig, und er beachtete sie nicht. Schließlich aber bleiben zwei Herren übrig, darunter der echte Pendler Dr. W. (der sich am unbedingtesten für die Allgemeingültigkeit des Hin- und Hergehens ausgesprochen hatte), die das Oszillieren gar nicht kennen wollen und es ganz ablehnen. Und das erweckt denn in der Tat den Eindruck, als sei ein durchgehender

Antagonismus vorhanden, als verhindere nicht bloß, wie wir soeben sahen, das Oszillieren das Pendeln, sondern werde auch seinerseits von letzterem ausgeschlossen.

Dieser Eindruck aber steigert sich noch, wenn wir die Aussagen der 3 Personen eingehender betrachten, die wie Dr. W. gleichfalls das echte Pendeln bei sich festgestellt haben, aber nicht, wie er, das Oszillieren ganz ablehnen, sondern es in gewissen Fällen beobachtet zu haben glauben. Dr. K. Bertels, in dieser Frage der feinste Beobachter, sagt: »Ist ein Kontrast die Quelle des Komischen, so oszilliert meine Aufmerksamkeit während eines Affektes von maßvoller Dynamik zwischen den kontrastierenden Teilen des Vorstellungskomplexes (d. h. es tritt Pendeln ein). Bin ich aber zum Lachen besonders disponiert, und ist der Heiterkeitsausbruch intensiv, dann fehlt zu diesem Vergleichen die immerhin notwendige Konzentration, dann schwankt das Totalbild des Komischen im Bewußtsein. Ich halte dieses Schwanken für eine Ermüdungserscheinung.« (Der Wahrheit näher ist hier vielleicht ein anderer Berichterstatter gekommen, der der Erschütterung heftigen Lachens die Wirkung zuschreibt, uns vorübergehend den komischen Gedanken aus dem Gedächtnis verlieren zu lassen.) Auch da, wo eine Reihe rasch aufeinander folgender Witze eine gewisse Abstumpfung erzielt hat, glaubt Bertels statt des Pendelns das Oszillieren beobachtet zu haben. Neben den beiden Situationen des heftigen Lachens und der Ermüdung kennt er aber noch eine dritte, die ein Oszillieren der Bewußtseinsenergie des komischen Gedankens zur Folge haben kann. Wenn wir in einem ernsten Konzert über eine parodistische Bemerkung lachen müssen, so wechselt der komische Komplex und sein heiteres Gefühl mit der Scham über unsere Taktlosigkeit und entsprechenden Gedanken. Ähnlich wirkt der Anblick oder das Anhören komischer Rohheiten, sie erregen ein Alternieren von Heiterkeit und Empörung und erzielen so ein wiederholtes Lachen. — Ganz diesem letzteren Fall entspricht auch die Aussage des Dr. M.: »Ich habe (in meinem Sanatorium) einen Knaben, welcher ausgesprochene Zeichen von Nervosität zeigt, vor allem in Form unbeherrschter Stimmungsäußerung. Ich treffe denselben auf der Treppe mit einem lebhaften Schmerzensausdruck, der in keinem Verhältnis zu dem Objekt des Schmerzes steht und hierdurch den Eindruck des Komischen erregt. Zugleich aber ruft der ganze Komplex in mir die Vorstellung wach, daß es sich um eine Teilerscheinung seiner Nervosität handelt, die mir viel Kummer und Sorge bereitet. Also eine außerordentlich starke Gefühlsbetonung ganz anderer Art kommt zu dem komischen Eindruck hinzu, und nun hatte ich allerdings den Eindruck, daß der ganze Komplex des Komischen mit dem

Vorstellungsinhalt: »Sorge um das Kind« in der von Ihnen beschriebenen Weise hin und her wechselt. Dieser Modus findet aber nach meinem Erachten nur da statt, wo der ganze Vorgang ähnliche Vorstellungen von stark emotionellen Begleiterscheinungen wachruft. Dort dagegen, wo ich persönlich an der komischen Situation unbeteiligt bin, empfinde ich den Vorgang nur in der von Lipps gekennzeichneten Weise.« — Dr. St. erklärt, »daß in den besten komischen, am meisten Lachen auslösenden Geschichten zuletzt der größere Teil zu Gunsten des wechselnden Lebhaft- und Blaßwerdens des komischen Prozesses kommt.« Da hätten wir denn wieder den Befund des ersten Bertelsschen Falles, die Dynamik des komischen Prozesses entscheidet, die Erschütterung oder Ermüdung durch Lachen läßt die Bewußtseinsenergie oszillieren.

Nun liegt es auf der Hand, daß die Erscheinungen, die von den drei Herren beschrieben werden, mit dem von mir geschilderten Oszillieren nichts zu tun haben. Bei ihnen handelt es sich nicht um ein regelmäßiges Verhalten komischer Vorstellungen, die wiederholtes Lachen hervorrufen, sondern um Ausnahmefälle; nicht um einen natürlichen, ihnen selbst eigenen Rhythmus komischer oder sich zwangsweise aufdrängender und vielleicht noch anderer stark betonter Vorstellungen, sondern um eine sozusagen künstliche, von außen kommende Unterbrechung des komischen Denkprozesses durch Erschütterung, Ermüdung oder störende Affekte. Wenn unsere drei Gewährsmänner so sorgfältig in sich nachgeforscht haben, daß sie auf diese seltenen Ausnahmefälle gestoßen sind, und trotzdem das eigentliche Oszillieren nicht gefunden haben, so kann man annehmen, daß es bei ihnen wenigstens keine regelmäßige und alltägliche Erscheinung sein kann.

Das Ergebnis ist also, daß von den vier echten Pendlern wahrscheinlich keiner oder besten Falles nur einer das eigentliche Oszillieren kennt, daß von den vier unechten Pendlern einer es gleichfalls nicht in sich findet und zwei nichts darüber aussagen, daß dagegen die 17 Personen, die nichts vom Hin- und Hergehen wissen wollen, es sämtlich als bestätigte Beobachtung angeben. Dieses Verhältnis legt es uns doch sehr nahe, daß ein Ausschließungsverhältnis beider Phänomene besteht und das Pendeln, wo es zur persönlichen Eigentümlichkeit geworden ist, das Oszillieren der Bewußtseinsenergie verhindert.

Wie ist der Gegensatz wohl zu erklären? — Das Oszillieren der Bewußtseinsenergie, das wechselnde Sinken und Steigen komischer Komplexe stellt einen Einzelfall jener allgemeineren psychologischen Erscheinung dar, die man als Perseveration bezeichnet. Es kommt gar nicht selten vor, daß eine schon aus dem Bewußtsein geschwundene

Vorstellung nach kurzer Zeit ganz unmotiviert, ohne erkennbare Hilfe der Assoziation wiederkehrt und die Vorstellungsmassen, die sich über sie gelagert hatten, durchbricht. Eine solche psychische Eruption deutet darauf hin, daß der neu belebte Prozeß in der Zwischenzeit noch irgendwie aktiv gewesen sein, daß er eine Art unterirdischen Lebens geführt haben muß. Jene Wiederkehr ist aber gewöhnlich an bestimmte Bedingungen gebunden. So findet sie sich häufig bei stark betonten Vorstellungen. Die Gefühlsseite der Vorstellung pflegt aber außerdem dadurch eine besondere, momentane Kraft zu erhalten, daß die Vorstellung bei ihrem ersten Auftreten teilweise »unerledigt« geblieben ist. Gehen wir beim flüchtigen Durchwandern einer Bildergalerie an einem Gemälde vorüber, das besonders schön oder originell ist, wenden uns aber sogleich achtlos zu anderen Bildern, so bricht häufig der Gedanke an jenes Gemälde nach einigen Minuten wieder durch und wir fühlen eine Art Zwang, zu ihm zurückzukehren. Habe ich mich dagegen in ein Kunstwerk vertieft und seinen Gefühlsgehalt ausgeschöpft, so beobachte ich solche Nachtragsforderungen des Gegenstandes an mich gar nicht oder viel seltener. Da das Andauern einer Vorstellung das mit ihr verbundene Gefühl abstumpft, ist dieser Unterschied in der Fortwirkung erledigter und unerledigter Vorstellungen wohl verständlich[1]). Wenn man sich auf einen Namen besinnt, ihn nicht finden kann, an anderes denkt, so schießt bekanntlich häufig nach einiger Zeit das gesuchte Wort ganz unvermittelt und ohne Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Gedankeninhalt ins Bewußtsein hinein. Die psychische Eruption hätte kaum stattgefunden, wenn wir den Namen gleich beim ersten Suchen getroffen hätten. Auch hier haben wir es mit einem starken Gefühl zu tun, das dem Unerledigtbleiben einer Vorstellung sein Dasein verdankt, doch ist es anderer Art als im ersten Fall. Es handelt sich hier nicht um ein Gefühl, das der wiederkehrenden Vorstellung als solcher anhaftet, sondern um ein

---

[1]) Anderseits gibt es allerdings Fälle, in denen betonte Vorstellungen gerade dann perseverieren, wenn sie besonders lange und andauernd das Bewußtsein beschäftigt haben. Erfahrungen wie diejenige des Trunkenboldes in der von Ebbinghaus psychologisch verwerteten Anekdote, der aus dem Geläute der verschiedenen Kirchenglocken die Lockrufe Kümmel, Anisette und Pomeranzen heraushört, sind keineswegs selten. Die gesteigerte »Bereitschaft« der Vorstellung, die hier zu Illusionen geführt hat, kann sich sogar in selbständigen Halluzinationen äußern. Nach längerem Kartenspielen sehe ich in der Dunkelheit, in halb halluzinatorischer Deutlichkeit, Spielkarten, aber immer nur die höchsten Trümpfe; nach einem im Grünen verbrachten Tage erblicke ich Nachts nach dem Löschen des Lichts Blumen, Beeren und Pilze. Hier verbindet sich die Perseveration durch Gefühlsbetonung mit derjenigen durch Übung, der sogenannten »Einstellung« oder »Wiederholungsempfindung«.

ganz formales, das erst aus der Situation des Unerledigtbleibens hervorgeht, um ein peinliches Gefühl der nicht erfüllten Aufgabe. Auch bei dem häufigen Durchbrechen des Gedankens an eine schwere Sorge, eine uns stark fesselnde Arbeit spielt offenbar das Unerledigtsein eine Rolle. Ist die Sorge Gewißheit geworden, ist die Arbeit fertig, so lassen uns beide in Ruhe. Ich will nicht behaupten, daß mangelnde Erledigung in allen Fällen siegreicher Perseveration eine Rolle spielt, aber sie tut es in den meisten und hervorstechendsten.

Wer nun durch das Pendeln, das mehrfache Hin- und Hergeworfenwerden zwischen den kontrastierenden Vorstellungen, bei dem komischen Komplex festgehalten wird und längere Zeit nicht von ihm loskommt, der schöpft auch seinen Gefühlsgehalt bis zum Grunde aus. Wir werden weiter unten sehen, daß das Pendeln sich gerade bei solchen Personen einstellt, die ihre ästhetischen und komischen Vorstellungen zu verfolgen, epikuräisch auszukosten und bis zur vollen Reife der Anschaulichkeit zu bringen pflegen. Daß sie unter diesen Umständen kein Wiederdurchbrechen der so gründlich erledigten Gedanken erleben, ist nicht wunderbar. Die Nichtpendler dagegen sind wahrscheinlich zum großen Teile Personen, die dem Witze nur kurze Zeit Beachtung schenken, sich rasch zu neuen Gedanken weiter wenden und ihn daher in einem Stadium der emotionellen Kraft verabschieden, das ihm ein erneutes Bewußtwerden ermöglicht. Das ist nur eine Vermutung, aber eine solche, die sich sowohl mit den allgemeinen Gesetzen der Perseveration wie mit den besonderen Ergebnissen unserer Umfrage wohl vereinigen läßt.

Herr Rechtsanwalt W. findet das wiederholte Lachen gerade in der juristischen Praxis, bei Zeugenvernehmungen u. s. w., wo das Dekorum des Ortes eine ernste Miene verlangt. Hier spielt nun allerdings der Umstand mit, daß alles Feierliche, Erhabene eine nachfolgende Heiterkeit als negatives »Gefühlsnachbild« fordert, so daß komische Zwischenfälle in der Kirche, der Schule, beim Anhören eines Trauerspiels mit verstärkter Wucht zu wirken pflegen. Allein wir begegnen dem wiederholten Lachen gerade bei unterdrückter Heiterkeit auch da, wo von beklemmender Erhabenheit keine Rede ist. Wenn in einer Gesellschaft jemand eine unschickliche oder besonders einfältige Bemerkung macht, so verbeißen wir uns wohl, um unserseits die Form zu wahren, das Lachen, haben aber dann mit der Schwierigkeit zu kämpfen, daß die Neigung dazu uns wieder und immer wieder befällt. Und diese Erfahrung stimmt mit der soeben gegebenen Erklärung überein; der unterdrückte komische Gedanke bleibt unerledigt.

Ist es wirklich immer der komische Komplex in seiner Totalität, der da wieder zum Durchbruch kommt? Die meisten geben es so

an, folgen aber dabei wohl einfach meiner Schilderung. Eine Dame erklärt, daß die Aufmerksamkeit »haarscharf auf den Gegensatz gerichtet ist, den die beider (kontrastierenden) Anschauungen zueinander bilden.« Auch danach müßte es jedesmal der ganze Komplex sein, der wiederkehrt. Aber Herr Dr. K. Bertels erklärt, daß bei einem der Fälle, die ihm das Oszillieren zeigten, bei jenem peinlichen Lachen im Konzert, immer nur die von einem anderen travestierten Verse ins Gedächtnis zurückkehrten, also nur die kleine, nichtige Vorstellung. Damit deckt sich die durch mehrere Beispiele erhärtete Angabe eines anderen Gewährsmannes. Wenn ein Herr in würdiger Haltung den Straßenbahnwagen verläßt und dabei in den Schmutz fällt, denkt man beim Wiederlachen nur immer an das Hinfallen. Die spezialisierteste Beobachtung über diesen Punkt verdanken wir Herrn Dr. med. Br. Landau. Hiernach ist es nicht immer dasselbe Element, das emportaucht. »Beim Auf- und Abschwanken des ganzen Vorstellungskomplexes im Bewußtsein treten auch innere Schwankungen seiner beiden Elemente gegeneinander auf, so daß beim Wiederauftauchen bald das eine, bald das andere Element »oben« sein kann. Vergleichsweise könnte man anführen, daß physikalischer Annahme zufolge die Schwingungen der Moleküle begleitet sind von Schwingungen ihrer einzelnen Atome.« »Von den beiden Elementen des komischen Objektes wird nun im allgemeinen das zweite wegen seines die Komik auslösenden Gefühlswertes das ganze komische Objekt repräsentieren, die »Pointe« ist es, die periodisch ins Bewußtsein tritt[1].« Die Pointe repräsentiert aber das komische Objekt nicht in allen Fällen. Gerade beim ‚feinen' Witz, wie er sich dem Epigramm nähert (Herr Dr. L. denkt hier, wie nachträgliche persönliche Besprechung zeigte, an solche Epigramme, bei denen die Erwartung künstlich heraufgeschraubt wird, um den Zusammenbruch desto wirkungsvoller zu gestalten. Parturiunt montes u. s. w.) wird leicht bei den Schwankungen des ganzen Komplexes auch das erste Element (also das Erhabene) häufiger zuerst emportauchen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß dabei auch einmal ein regelmäßiges Hin- und Hergehen zwischen den einzelnen Elementen statthaben und so die innere Schwingung die äußere übertönen kann. »So wenig dieser letztgenannte Fall der reguläre ist, so wenig trifft denn auch wohl die Lippssche Erklärung zu.« Warum gerade ge-

[1]) Dr. L. denkt hier bei dem »zweiten Element«, der »Pointe« nur an das Kleine und Nichtige, so daß seine Beobachtung mit derjenigen der beiden anderen Gewährsmänner übereinstimmt. Es ist bekanntlich noch sehr fraglich, ob beides, wie Lipps will, immer zusammenfällt, ob es nicht auch »Steigerungskomik« gibt, bei der das unerwartete Emporschnellen eines Geringen, z. B. die kluge Bemerkung eines Kindes, der zufällig sinnvolle Ruf eines Papageis, die Komik begründet.

spannte Erwartung das Pendeln begünstigt, werden wir später noch zu betrachten haben.

Nicht immer erfolgt das Wiederbewußtwerden auf Grund der Perseveration, ohne Eingreifen der Assoziation. Es kommt, wie eine wohl von vielen bestätigte Beobachtung ergibt, vor, daß man sich besinnt, man habe doch eben gelacht, sei aber jetzt wieder ernst geworden, und daß nun diese sinnliche Wahrnehmung des aufhörenden Lachens den Witz assoziativ wieder ins Bewußtsein zurückführt und das Lachen erneuert.

Als ich die Enquete unternahm, hielt ich mit der üblichen, früh verallgemeinernden Einseitigkeit, die nun einmal dem mit nur einem Fall arbeitenden psychologischen Beobachten und Experimentieren anhaftet, das Oszillieren der Bewußtseinsenergie für die allgemeingültige Ursache des Wiederlachens. Das Ergebnis der Umfrage hat es, ebenso wie das Pendeln, zum bescheideneren Range einer individuellen Eigentümlichkeit herabgedrückt. Es hat mir aber außerdem noch eine dritte Ursache des wiederholten Lachens gezeigt, die vermutlich die häufigste von allen ist. Dr. C. sagt: »Weiter glaube ich, daß das wiederholte Lachen am häufigsten eine rein reflektorische Folgeerscheinung des erstmaligen Lachens, also ganz unabhängig von dem komischen Objekt oder seinen Teilen ist. Wie leicht einstellbar einerseits das Gehirn auf Lachen ist, erlebt man täglich — Lachen ist ‚ansteckend' (Schule, junge Mädchen, Versammlungen) — und anderseits, wie stabilisiert die einmal geschehene Einstellung des Gehirns auf Heiterkeit ist, erkennt man daran, wie starke Willensakte — Muskelkontraktionen, Lippenzusammenbeißen, Vorstellungen gegensätzlicher Art — häufig dazu gehören, sich wieder ins Gleichgewicht zu bringen.« Dr. Bertels macht auch diese Form des Wiederlachens von der Dynamik des komischen Prozesses abhängig. »Steigert sich das Lachen gar so weit, bis es von Unlustgefühl begleitet wird, so ist das Komische ganz aus dem Bewußtsein geschwunden, und das Lachen ist nur ein physiologischer Prozeß, dessen Heftigkeit in ziemlich gleichmäßigen Intervallen anschwillt und abnimmt. Dann ist das Lachen dem Husten ähnlich.« Ähnlich schreibt Dr. St.: »Erwähnenswert erscheint mir hier die auch bei geistig normalen Menschen oft beobachtete pathologische Reaktion des durch Lachen erregten Nervenzentrums, wodurch zuweilen ein der Umgebung auffallendes, unkontrollierbares, fassungsloses Lachen erzeugt wird — nämlich ein Weiterlachen zu einer Zeit, wo die Vorstellung des Komischen bei den anderen schon lange abgeblaßt ist.« Es ist ein Widerspruch zwischen der Auffassung des Dr. C. einerseits, Dr. Bertels anderseits. Würde jenes physiologische Einstellungslachen nur bei extremen, übermäßig heftigen, halbpatho-

logischen Lachexplosionen eintreten, dann könnte es nicht die häufigste Form des Wiederlachens sein. Ich möchte mich hier der Meinung des Dr. C. anschließen. Man findet, wenn man sich daraufhin beobachtet, sehr häufig ein Wiederlachen, auch von mäßiger Stärke, bei dem die komische Vorstellung schon längst aus dem Bewußtsein geschwunden ist. Wenn es dem Menschen, der das Hin- und Hergehen nicht besitzt, so erscheint, als seien die beim Wiederlachen sich abspielenden geistigen Vorgänge besonders schwer zu beobachten und rückwärts zu verfolgen, so liegt das sicherlich in vielen Fällen daran, daß solche Vorgänge gar nicht vorhanden sind.

In mancherlei Übergängen nähert sich dieses rein physiologische Wiederlachen dem sinnvollen. Das »ideomotorische« Lachen der Backfische, die sich immer wieder gegenseitig mit ihren Heiterkeitsausbrüchen anstecken, obgleich sie bereits sämtlich vergessen haben, worüber sie eigentlich lachen, beruht keineswegs auf bloßer Einstellung, ist nicht rein physiologisch, denn die Wahrnehmung der Lachbewegung anderer spielt dabei eine Rolle. Der Vorgang ähnelt der Übertragung des Gähnens oder dem unwillkürlichen Mundöffnen der Mutter, die ihr Kind füttert. Noch einen Schritt weiter zum sinnvollen Wiederlachen bringt uns die von Rechtsanwalt W. hervorgehobene Erfahrung, daß wir häufig über einen Witz nochmals zu lachen beginnen, wenn wir gar nicht eigentlich wieder an ihn denken, sondern nur in seine Assoziationsnähe kommen, also etwa eine Person wieder ansehen, die in die komische Situation verwickelt war. Wir lachen sogar, wenn wir den Beginn der Erzählung eines Witzes hören, der uns nicht mehr neu ist, dessen Pointe wir aber vergessen haben.

V. 1. Wir gelangen nunmehr zu dem schon mehrfach erwähnten Unterschied des »echten« und »unechten« Pendelns. Drei Personen schildern nämlich als das von ihnen beobachtete Hin- und Hergehen einen Vorgang, an den Lipps sicherlich nicht gedacht hat, und der nur unter gewissen komplizierenden Bedingungen diesen Namen verdient.

In manchen Fällen des Komischen ist die ernste Vorstellung schon im Bewußtsein vorhanden, ehe die nichtige sich einstellt. Wir haben bereits den Palast vor Augen, bevor sein Zusammenbruch ihn als Pappkulisse enthüllt. Wir denken schon an die Schwere der Gewichte, die der Clown hebt, ehe wir ihre Leichtigkeit durchschauen. Bei manchen Kategorien des Komischen verhält es sich aber umgekehrt, hier muß sich das Nichtige erst seine ernste Kontrastvorstellung herbeirufen, damit überhaupt Komik entsteht, damit, wie man sagt, die Komik verstanden wird. Alle Persiflagen, alle Wortverstümmelungen, die meisten Witze gehören hierher. Hören wir eine Parodie der Glocke, so müssen

wir zu jedem Verse die entsprechenden des Schillerschen Gedichts herbeiholen, um den beabsichtigten Scherz zu verstehen. Eine Bismarckkarikatur läßt uns erst nach dem ersten Anblick an den wirklichen Bismarck denken. Wenn in einem bekannten Schwank ein angehender Schauspieler, der das L nicht aussprechen kann, erklärt, er suche ein Engagement in Hanne an der Sahne, so wirkt die Verstümmelung des Namens erst komisch, nachdem die Assoziation den unverstümmelten herangeschafft hat. Zwischen Vater und Kind, die einem mit seiner Balancierstange hantierenden Seiltänzer zuschauen, entwickelt sich folgendes Gespräch: »Vater, warum fällt denn der Mann nicht herunter?« »Na, er hält sich doch an der Stange.« »Aber die kann doch selber fallen.« »Aber nein, er hält sie ja fest.« Auch hier muß erst die physikalische Tatsache, daß ein Gegenstand, an dem wir uns halten sollen, seinen Stützpunkt außer uns haben muß, hinzugedacht werden, damit der Unsinn einleuchten und komisch wirken kann.

In allen diesen Fällen wird also zuerst an das Kleine, dann an das Große gedacht. Das hat manchen unserer Gewährsmänner zu dem Glauben verführt, es handle sich um jene Rückwendung vom Kleinen zum Großen, die den Gegenstand unserer Umfrage bildet. Tatsächlich aber haben die angeführten Fälle, sofern sie so einfach liegen, wie wir sie geschildert haben, gar nichts mit dem Pendeln gemein. Man kann nicht sagen, daß bei ihnen auf das Große »zurückgegangen« werde, denn es war vorher noch gar nicht im Bewußtsein. Und wollte man doch von Zurückgehen sprechen, so wäre es nur ein einmaliges, denn sobald man die ernste Kontrastvorstellung herbeigerufen hat, sind die Bedingungen der Komik gegeben, ihr nochmaliges Auftreten ist nicht notwendig. Man gelangt also auf diese Weise nur zu drei Schritten, das Kleine assoziiert das Große, und danach muß wieder an das Kleine gedacht werden, damit das Zergehen in Nichtiges stattfindet; aber von einem eigentlichen Pendeln, einem mehrfachen Hin- und Hergehen ist nicht die Rede, ebensowenig wie von einem Wiederlachen, da sich das Lachen erst beim dritten Schritt einstellen kann. Und endlich kann Lipps schon deswegen nicht diesen Vorgang im Sinne gehabt haben, weil sein Zurückgehen auf das Ernste Folge des Kontrastes sein soll; in den geschilderten Fällen aber bringt das hinzukommende Große überhaupt erst den Kontrast zu stande.

Das hier geschilderte, zum Verstehen der Komik notwendige Hinzuassoziieren der ernsten Kontrastvorstellung habe ich als »unechtes Pendeln« bezeichnet. Wir erleben es alle, nicht etwa bloß die wenigen Personen, die es in ihren Antworten erwähnen und mit dem Lippsschen Phänomen verwechseln. Die meisten Antworten haben es wohl

deshalb nicht in Betracht gezogen, weil es in seiner einfachen Form mit dem eigentlichen Hin- und Hergehen nur wenig Ähnlichkeit hat.

Die Gefahr einer Verwechslung wächst aber in verwirrendem Maße, sobald das falsche Pendeln Komplikationen erleidet. Wenn wir die Parodie der »Glocke« hören, so findet tatsächlich ein fortwährendes Hin- und Hergehen zwischen Zerrbild und Urbild statt, das aber kein echtes Pendeln ist, weil jedesmal verschiedene Teile beider kontrastierenden Vorstellungen eine Rolle spielen, weil das Mehrfachsein des Hin- und Hergehens nur durch das Eintreten immer neuer Reize erzielt wird. Jeder Vers der Parodie wird eben nur einmal mit dem entsprechenden Verse des Originals verglichen, aber es treten immer neue Verse auf, die diesen Vergleich verlangen, so daß unsere Aufmerksamkeit beständig zwischen Zerrbild und Urbild wechselt. Wäre dies echtes Pendeln, so müßte jedes Vergleichen komplizierter Objekte, z. B. dasjenige zweier Blumen im Botanikunterricht, auch dem Lippsschen Phänomen zu subsumieren sein. Durch die Ähnlichkeit beider Vorgänge hat sich einer unserer unechten Pendler blenden lassen. Er sagt: »Im allgemeinen tritt wohl ein Oszillieren des ganzen komischen Vorstellungskomplexes auf, während die entschieden sehr komische Wirkung eines Shakespearestückes auf einer Schmierenbühne sicherlich nur dem von Lipps angegebenen Umstand zu verdanken ist, daß nämlich die Aufmerksamkeit zwischen dem bekannten Großen und dem gebotenen Kleinen hin und her schwankt. Ein Hamlet mit 200 Pfund Gewicht, X-Beinen und Korkzieherlocken würde nie die andauernde Heiterkeit erregt haben, deren Zeuge ich war, wenn die Vorstellung des Publikums nicht zwischen der tragischen Gestalt des Dänenprinzen und dieser Karikatur hin und her geschwankt wäre.« Offenbar hat diese Aussage ein »Hin- und Herschwanken« im Sinn, das sich das ganze Stück hindurch zieht und durch immer neue Stilwidrigkeiten des Schauspielers veranlaßt wird. Bei absichtlichen oder ungewollten Parodien von Dichtungen läßt sich das unechte Pendeln trotz der scheinbaren Wiederholung noch leichter erkennen, da hier die verschiedenen Reize sukzessiv auftreten. Schwieriger schon ist die Unterscheidung bei der Karikatur, wo alle Teile des Komplexes gleichzeitig wirken. Meine Frau glaubte ein einziges Mal, bei der Betrachtung der Simplizissimuskarikatur des Kaisers das Pendeln zu beobachten; sie hat es dagegen bei einfacheren Objekten noch niemals feststellen können. Die künstlerische Persiflage, bei der das Große wie das Kleine aus ganzen Kunstwerken, also sehr zusammengesetzen Gedankenbildern, bestehen, ist, wie man sieht, das eigentliche Terrain des unechten Pendelns. Wer als Beispiel seiner Beobachtung des Lippsschen Phänomens gerade die Travestie anführt, von dem darf man von

vornherein vermuten, daß er das unechte Pendeln meint. Und die Vermutung verstärkt sich, wenn man überdies, wie Herr Prof. O. R. es tut, noch ausdrücklich erklärt, das Hin- und Hergehen nur »bei komplizierten Geschehnissen« zu beobachten.

Wenn das unechte Pendeln im erstmaligen Herbeiholen der Kontrastvorstellung zum Zwecke des Witzverständnisses besteht, so ist hiermit schon gesagt, daß es meist auf Absicht beruht, daß wir es bei ihm mit einem willkürlichen Vergleichen zu tun haben. Das echte Pendeln dagegen ist wenigstens in der von Lipps beschriebenen Form ganz unwillkürlich, reflektorisch, besteht in einem Zurückgeworfen- und Gestautwerden des Denkens auf die schon bewußt gewesene Kontrastvorstellung. Dieses Merkmal leitet uns bei der Unterscheidung echten und unechten Pendelns oft mit großer Sicherheit. Wenn jemand die Tatsache, daß er einen Witz zuerst nicht versteht und die Kontrastvorstellung erst durch absichtliches Suchen, oder gar erst durch die Erklärung eines anderen findet, für Pendeln ausgibt, so ist offenbar, daß er etwas ganz anderes meint als das Lippssche Phänomen. So schreibt Dr. C., ein unechter Pendler: »In Situationen aber, wo ich selbst zuerst das Komische nicht erfaßt und erst durch Vermittlung eines anderen, der es gefühlt hatte, auf dem Verstandeswege hinter das Komische kam, glaube ich beobachtet zu haben, daß das wiederholte Lachen verursacht war durch das Hin- und Hergehen der Aufmerksamkeit zwischen den Kontrastelementen des komischen Objekts.« Dr. St., ein echter Pendler, mischt doch die Beobachtung des unechten Hin- und Hergehens ein, wenn er schreibt: »Es wäre mir selbstverständlich ein Pendeln denkbar da, wo mir die Beziehung der Parodie zum Urbilde noch nicht bekannt ist, und wo ich, um das Komische zu begreifen, aufgeklärt werden müßte.« Und auch der echte Pendler, Dr. B., schreibt anläßlich der Schilderung solcher Fälle, in denen das Pendeln unterbleibt: »Haben wir schon mehrere Witze gehört, so werden wir anspruchsvoller . . . und wollen, daß das Komische ganz bildhaft vor uns stehe und wir nicht erst unsere Aufmerksamkeit hin- und herzulenken brauchen, um das Komische eines Kontrastes zu kosten.« Auch hier wird das willkürliche Vergleichen mit dem echten Pendeln verwechselt. Demgegenüber schildern die echten Pendler Dr. W. und Dr. M. ihr Hin- und Hergehen als einen ganz reflektorischen, ohne ihr Zutun sich abspielenden Vorgang.

Zwei Gründe aber verbieten, den Unterschied absichtlichen und reflektorischen Pendelns demjenigen zwischen unechtem und echtem Pendeln unbedingt gleichzusetzen. Wenn das unechte Hin- und Hergehen auch immer den Zweck erfüllt, die Kontrastvorstellung herbeizuschaffen und das Verstehen des Komischen zu ermöglichen, so ist

doch damit noch nicht gesagt, daß es auch immer dem Streben nach diesem Zweck, also einer ausdrücklichen Absicht, sein Dasein verdankt. Bei Parodie und Karikatur ermöglicht auch das nachträgliche Auftreten des Urbildes im Bewußtsein erst das Verstehen, aber nur höchst selten wird nach diesem Urbilde gesucht, meist genügt die große Ähnlichkeit des Zerrbildes mit ihm, um es rein assoziativ herbeizurufen. Und doch ist natürlich auch hier das Herbeiholen des ernsten Urbildes ein unechtes Pendeln. Und ferner: wäre das echte Pendeln wirklich Produkt einer Stauung, so wäre es unter allen Umständen rein reflektorisch. Tatsächlich trifft ja aber diese Annahme nicht zu, vielmehr geht wahrscheinlich auch das echte Pendeln ursprünglich aus einer Absicht hervor, wenn auch aus einer solchen, die zumeist ganz und gar zur festen Gewohnheit geworden zu sein scheint und sich darum nur in Ausnahmefällen der Selbstbeobachtung zeigt. Hierüber später mehr.

Der Zweck, dem das absichtliche Vergleichen der Kontrastvorstellungen dient, ist meist das landläufige »Verstehen« der Komik, d. h. das Zustandebringen des Kontrastes und seiner erheiternden Wirkung. Es gibt aber noch eine andere Art des Verstehens, die zum Aufsuchen der ernsten Kontrastvorstellung führen kann. Theoretisch, sei es ästhetisch oder psychologisch, interessierte Personen wünschen zuweilen bei Witzen, die bereits ihre Wirkung auf sie ausgeübt haben, einzusehen, wie sie zu stande gekommen sind, mit welchen Mitteln sie gearbeitet haben, und suchen deshalb die Kontrastvorstellung ins Bewußtsein zu heben. Folgende Stelle in der Antwort des Herrn Dr. C. weist auf diese Möglichkeit hin: »Ferner glaube ich, daß die Beantwortung der in der Enquete formulierten Frage abhängig sein müßte von der ‚Verstandesdisziplin‘ des Antwortenden, von seiner Gewöhnung, allem, was er erlebt, auf den Grund zu gehen, durch Selbstbeobachtung immer dem Mechanismus des Verstehens nachzuspüren, davon abhängig, ob zugleich mit dem Entstehen des Gefühls des Komischen in ihm eine Verstandesoperation einhergeht, die ihn gleichsam intuitiv das komische Objekt in seine Kontrastelemente zerlegen läßt.« Was Dr. C. hier als Möglichkeit hinstellt, war während der Zeit, in der mich der Gegenstand dieser Arbeit beschäftigte, zum Teil Wirklichkeit in mir geworden. Ich gewöhnte mich, bei jedem mir aufstoßenden Falle von Komik die Frage zu stellen: welches ist nun hier die Kontrastvorstellung? Doch kam es nicht so weit, daß die Gewöhnung diese Absicht unbewußt, »intuitiv« hätte wirken lassen. Ich kann mir aber wohl denken, daß bei manchen zur Selbstanalyse geneigten Individuen diese Art des Pendelns zu einer festen, der Persönlichkeit dauernd anhaftenden Eigentümlichkeit werden kann. Vielleicht bietet sich uns hierin eine Erklärung für die Tatsache, daß Kant das

Hin- und Hergehen beobachtet hat (vgl. S. 236), obgleich er weder anschaulich veranlagt noch Ästhet war, also ganz und gar nicht über die persönlichen Eigenschaften verfügte, die, wie wir sehen werden, zum echten Pendler gehören. Wohl aber lag es in seiner Natur, daß es ihm widerstrebte, sich am bloßen Genuß eines Witzes genügen zu lassen, daß es ihm ein Bedürfnis war, nachträglich zu untersuchen, wie und mit welchen Mitteln denn dieser merkwürdige psychische Vorgang zu stande gekommen sei. — Solches Pendeln des theoretischen Verstehenwollens ist kein unechtes, denn wir haben es bei ihm wirklich mit einem Zurückkehren zu einer Kontrastvorstellung zu tun, die vorher schon unbewußt im seelischen Leben mitgespielt hat; von unserem echten Pendeln aber unterscheidet es sich durch die Art des Motivs und der persönlichen Anlage, die seine Vorbedingung bildet. Es ist eine besondere, aber sicher seltene Gattung des Hin- und Hergehens für sich.

Am sichersten sind wir des echten Pendelns da, wo das Hin- und Hergehen für das Verstehen der Komik und für das Heranschaffen der Kontrastvorstellung, die dieses Verstehen ermöglicht, ganz nutzlos ist. Dieser Fall ist namentlich da gegeben, wo die ernste Vorstellung früher auftritt als die nichtige, ihr Herbeiholen also gar nicht mehr in Frage kommt. Wenn Herr Dr. Bertels bei der Komik des Aprilscherzes zur Vorstellung des naiven Glaubens der hereingefallenen Person zurückgetrieben wird, so hat diese Denkoperation für das Verstehen der Komik keine Bedeutung, da die Wahrnehmung jenes naiven Glaubens den ganzen Vorgang eingeleitet hat. In diesem Falle offenbart er sich als echten Pendler. Herr H. nennt als Gelegenheiten, bei denen ein Hin- und Hergehen zwischen den Kontrastvorstellungen »anzunehmen« sei: »Die Situation des stolz daherreitenden Ritters oder Heroldes, der durch Bocken seines Gaules in lächerliche Posen versetzt wird, oder das Niesen der Marmorstatue des Komthurs im Don Juan, oder das in Ihren Fragebogen gewählte Beispiel der umfallenden Palastkulisse.« In allen drei Fällen leitet die ernste Vorstellung den Prozeß ein, und wenn Herr H. wirklich hier ein nochmaliges Zurückdrängen zu ihr wahrgenommen hat, so ist er unser fünfter echter Pendler. Leider war es, da er verreiste, nicht möglich, ihn eingehender zu befragen. Auch ein mehr- oder gar vielfaches Hin- und Hergehen zwischen gleichbleibenden (nicht wie im Beispiel der Parodie der »Glocke« wechselnden) kontrastierenden Elementen beweist das Vorliegen echten Pendelns, weil nur das erste Heranholen der ernsten Kontrastvorstellung dem Verstehen der Komik dienen kann, nicht aber die folgenden Rückbewegungen. Dieser Fall ist gegeben in der früher geschilderten Erfahrung des Herrn Dr. M. beim Anhören des Clowns, der den Franz

Moor travestierte. Denn Dr. M. versicherte ausdrücklich, daß es eine einzige Bemerkung des Clowns war, die das trillerartige, rasche Pendeln veranlaßte.

Es gibt aber noch eine andere Art, wie das Pendeln durch seine Zwecklosigkeit für das Verstehen der Komik seine Echtheit beweisen kann. Unter Umständen bringt nämlich das Hin- und Hergehen eine ernste Kontrastvorstellung herbei, die gar nicht identisch ist mit derjenigen, die das Nichtige erst zum Nichtigen macht, gar nicht identisch also mit der, die für das Entstehen und Verstehen der Komik unentbehrlich ist. Die Rückwendung zum Erhabenen nimmt gleichsam einen schiefen Weg und gleitet daneben. Diesem für die Psychologie des Komischen und zum Teil auch für das Verständnis der Lippsschen Gedanken nicht unwesentlichen Vorgang müssen wir einige Aufmerksamkeit schenken.

2. Wenn man die Beispiele ernster Kontrastvorstellungen mustert, die in der einschlägigen Literatur wie in den Antworten auf unsere Fragebogen dem Komisch-Nichtigen gegenübergestellt werden, so bemerkt man, daß es sich um zwei ganz verschiedene Arten derartiger Vorstellungen handelt, die aber zuweilen zu ernstlichem Schaden der Verständlichkeit ästhetischer Darlegungen über das Komische vielleicht noch niemals deutlich unterschieden worden sind. Ich möchte sie die »korrigierende« und die »immanente« Kontrastvorstellung nennen. Im Falle der Bismarckkarikatur besteht die erstere aus der Vorstellung des wirklichen Bismarck, die das Bild »korrigiert«, d. h. uns das Verzerrte darin zeigt, die immanente Kontrastvorstellung dagegen enthält diejenigen Züge des Bildes, die dem Original ähnlich und gut getroffen sind und uns vorübergehend glauben lassen könnten, daß wir es mit einem ernst gemeinten Porträt zu tun haben. Im Falle des Schnorrers, der, von einem zuvor angebettelten Herrn beim Kaviarfrühstück betroffen, sich mit den Worten verteidigt: »Habe ich kein Geld, so kann ich keinen Kaviar essen, habe ich welches, so darf ich keinen Kaviar essen, wann soll ich also Kaviar essen?« — besteht die korrigierende Kontrastvorstellung in dem Gedanken, daß jemand, der aus anderer Leute Taschen lebt, kein Recht auf Luxus hat, die immanente dagegen in der »logischen Fassade« des Witzes, in der Anerkennung »der arme Kerl hat auf seine Weise recht: wie er es anstellt, um seinen Wunsch zu erfüllen, immer ist es nicht in Ordnung.« Die korrigierende Kontrastvorstellung ist es, die dem Nichtigen widerspricht, mit ihm gegensätzlich zusammenstößt, die allein Überraschung, Staunen und, nach Lipps, Stauung hervorrufen kann. Die immanente ist zu all diesen Wirkungen unfähig, denn da sie selbst einen Teil des nichtig-lächerlichen Komplexes bildet, kann sie ihm nicht wider-

streiten oder entgegengesetzt sein. Die korrigierende Kontrastvorstellung ist das »Erwartete«, die »Versprechung«, die immanente das, was die Erwartung weckt oder begünstigt, das Stück Leistung, das die Versprechung einzulösen scheint. Die korrigierende Kontrastvorstellung ist unentbehrlich, auf ihr beruht, wie gesagt, das Moment der Nichtigkeit, ohne das es keine Komik gibt; selbst wenn wir dem Schnorrer recht geben, tun wir es lächelnd und innerlich ungläubig, haben also die korrigierende Kontrastvorstellung, wenn auch unbewußt, gegenwärtig. Die immanente Kontrastvorstellung dagegen scheint mir nur in einer ganz uneigentlichen Bedeutung unentbehrlich. Allerdings muß in dem Nichtigen etwas sein, was sich ernst nehmen ließe, was es mit dem Ernsten gemeinsam hat. Hätte die Bismarckkarikatur gar keine Züge vom wirklichen Bismarck, wäre sie ein ihm ganz fremdes Bild, so würde natürlich die Vorstellung Bismarcks nicht assoziiert werden, oder wenn sie doch im Bewußtsein wäre, würde kein Kontrast, keine Überraschung entstehen, ohne die keine Komik denkbar ist. Aber entbehrlich scheint es mir, daß jene ernsthaften Elemente im Nichtigen die Rolle einer besonderen, isolierten Kontrastvorstellung spielen, daß sie »heraustreten« oder daß man auf sie nachträglich sein Augenmerk richtet. Es genügt, wenn sie die korrigierende Kontrastvorstellung zu stande bringen. Es genügt in unserem Beispiel, wenn die ähnlichen Züge in der Bismarckkarikatur an Bismarck denken lassen und mit denen, die nicht in der Karikatur vorhanden sind, zu einer Einheit verschmelzen, ohne daß man sich fragt, was denn im vorliegenden Bilde mit der Vorstellung, die wir von Bismarck haben, identisch sei. Als besonderer, isolierter Vorgang scheint mir also die immanente Kontrastvorstellung entbehrlich. —

Aufmerksam wurde ich auf den Unterschied der beiden Kontrastvorstellungen durch eine Antwort unseres echtesten Pendlers, Dr. W. Ich hatte ihm, zu einem hier nicht in Betracht kommenden Zwecke, eine witzige Bemerkung vorgehalten, die in dem Briefe eines meiner Verwandten aus Algier vorkam. »Wir hatten hier«, hieß es darin, »einen so ergiebigen Schneefall, daß sich nicht nur die bekannten ‚ältesten Leute' eines solchen nicht erinnern können, sondern auch die jüngeren nicht, die noch ein ganz gutes Gedächtnis haben.« Ich erwartete, daß bei Herrn Dr. W., falls er überhaupt zu einem Hin- und Hergehen gelangte, die mir allein geläufige korrigierende Kontrastvorstellung zu Tage treten würde, nämlich der Gedanke: »Die ältesten Leute werden doch wahrlich nicht deswegen als Gewährsmänner genannt, weil sie das beste Gedächtnis haben, sondern weil sie die älteste und umfassendste Erfahrung besitzen.« Aber Dr. W. schrieb mir: »Daß ich gerade hierbei gependelt habe, ist sicher; bei dem Zu-

satz ‚die noch ein janz jutes Jedächtnis haben' (ich las es berlinisch) fiel mir zunächst halbdunkel ein: ‚ach, die Jungen sind ja tatsächlich die Weiseren!', und dann sah ich vor meinem geistigen Auge den Kreis der alten, weißen Wackelköpfe, wie sie Orakel spenden, und da mußte ich nochmal lachen, weil mir nun die Unfehlbarkeitsmimik der Alten erst recht komisch vorkam.« Man sieht, Dr. W. geht auf die immanente Kontrastvorstellung zurück, auf das, was in dem Witzwort richtig und berechtigt war, auf das faktisch bessere Gedächtnis der Jungen, auf die Tatsache, daß die Merkwürdigkeiten, die alte Leute zu berichten wissen, oft nicht auf ihrer langen Erfahrung, sondern auf der durch Gedächtnisschwäche veranlaßten Flunkerei beruhen.

Es ist einleuchtend, daß die Kontrastvorstellung, zu der Dr. W. gelangt ist, für das Verständnis des Witzes gar nicht notwendig ist, daß also hier echtes Pendeln vorliegt. So kann denn überhaupt der immanente Kontrast nur beim echten Hin- und Hergehen vorkommen, scheint auch bei diesem besonders häufig zu sein [1]). In unseren Antworten kommt er noch mehrfach vor, zufälligerweise bei Nichtpendlern, aber bei Veranlassungen, wo sie sich, aus noch zu besprechenden Gründen, dem echten Pendeln nähern. Gewöhnlich ist jedoch bei demjenigen, der das Lippssche Phänomen nicht an sich beobachtet, auch der immanente Kontrast selten oder gar nicht zu finden. Ich halte es z. B. für unmöglich, daß ich selbst, vor dieselbe Frage gestellt wie Dr. W., auf den gleichen Gedankengang hätte geraten können. Hätte sich irgend eine ernste Kontrastvorstellung in meinem Bewußtsein gezeigt, so wäre es die oben erwähnte korrigierende gewesen, die ich für das Verstehen des Witzes brauchte. Die gleiche Erscheinung findet sich bei Herrn Professor O. R., bei dem sich die Verhältnisse des unechten Pendelns am deutlichsten beobachten lassen. Ich legte ihm einen Fall naiver Komik vor: Ein kleines Mädchen, in den fast zahnlosen Mund der Großmutter blickend, sagt: »Ach, Großmama kriegt schon Zähnchen.« Nach den Anschauungen des echten Pendlers Lipps über das Naive müßte hier zunächst die immanente ernste Kontrastvorstellung, das Berechtigte, Kluge, Logische, das die Äußerung vom kindlichen Standpunkt hat, durch die Stauung heraustreten, müßte dann, wenn man sich auf den eigenen, gereifteren Standpunkt stellt, in das Nichtige zergehen, und schließlich müßte man, dem Gesetze des Hin- und Hergehens folgend, zu jenem immanenten Kon-

[1]) Allerdings ist auch für das auf S. 257 ff. geschilderte »Verstehen« des Grüblers, der wissen will, wie Überraschung und Komik zu stande gekommen ist, das Einsehen des immanenten Kontrastes wertvoll, der denn auch in der mehrfach erwähnten Stelle der »Kritik der Urteilskraft« eine Rolle spielt. Doch können wir diese seltene Art des Pendelns hier vernachlässigen.

trast zurück [1]). Nichts von diesem Vorherrschen des letzteren zeigt sich bei dem unechten Pendler R. Bei ihm taucht die Kontrastvorstellung der gelben, stockigen, den Kinderzähnen unähnlichen Zahnstummel der alten Frau auf, also eine Andeutung, ein Rest der korrigierenden Kontrastvorstellung. Daß der Nichtpendler fast nur die letztere kennt, scheint sich auch bei Freud zu bestätigen, der offenbar das Hin- und Hergehen nicht bei sich selbst beobachtet hat [2]) und gleichfalls nur die korrigierende Kontrastvorstellung berücksichtigt [3]).

Obgleich Lipps korrigierende und immanente Kontrastvorstellung nicht trennt, zieht sich doch bei ihm, dem echten Pendler, die Berücksichtigung der letzteren wie ein roter Faden durch sein ganzes Buch. Die Komik wird dargestellt als »Größe und Kleinheit desselben« [4]), d. h. das Ernste und das Nichtige dürfen sich nicht als zwei getrennte Vorstellungsmassen gegenüberstehen, wie die korrigierende Kontrastvorstellung und das Nichtige, sondern der Komplex, der später nichtig wird, soll vorübergehend selbst erhaben erscheinen, versehentlich ernst genommen werden, »düpieren«. Wenn wir vornehmen Besuch erwarten und ein zerlumpter Bettler eintritt, so genügt es nach Lipps nicht für das Entstehen der Komik, daß beide getrennte Vorstellungen aufeinander folgen, sondern die Vorstellung des Bettlers muß eine Weile die Rolle des vornehmen Besuches spielen. Das bedeutet, jene Elemente, die die Vorstellung des Bettlers mit der des vornehmen Besuches gemein hat, die immanente Kontrastvorstellung, die in der ersteren steckt, soll einen Moment allein das Bewußtsein beherrschen. Ja, sie bekommt sogar durch die Stauung zuerst eine gesteigerte Bedeutung, »tritt heraus«, wehrt sich sozusagen gegen das Nichtigwerden. Das Kind, das einen Neger sieht, denkt zunächst — nicht etwa an die rötliche Hautfarbe des Europäers; das wäre die korrigierende Kontrastvorstellung — sondern es richtet seine Aufmerksamkeit auf die Körperoberfläche des schwarzen Mannes, auf das »Menschliche« in ihm, auf die immanente Kontrastvorstellung. Wie diese ernste Vorstellung dann nach Lipps in Nichtig-Lächerliches zergeht, wie man weiterhin zu ihr zurückgehen soll, sahen wir soeben beim Naiven. Mit dem Humor verhält es sich angeblich ebenso [5]). Dank dieser Rückwendung sollen wir uns beim Naiven in das Individuell-Berechtigte finden, beim Humor die wertvollen und erhabenen Elemente des Objekts herausheben. Überall wird hier einzig an die immanente Kontrastvorstellung, an das

[1]) »Komik und Humor« S. 102, 104, 112, 162, 240.

[2]) Freud »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten« S. 161.

[3]) Ebenda S. 161 u. 177.

[4]) »Komik und Humor« S. 57 ff.

[5]) Ebenda S. 240 ff.

Stück Ernst und Wert im Nichtigen gedacht. Ich selbst, als Nichtpendler, gebe zu, daß naive Komik ein Sichversetzen auf den Standpunkt des kindlichen Geistes braucht, daß der Humor nach einer Berücksichtigung der edlen und schönen Züge verlangt, weil nur so die Verbindung des komischen Gefühls mit Liebe und Zärtlichkeit zu stande kommt, aus der der Humor entsteht. Aber ich habe nie beobachtet, daß diese psychischen Vorgänge besondere Etappen des Denk- und Gefühlsverlaufes bilden, die sukzessiv auf die Stufe des Nichtig-Lächerlichen folgen, ich vermag sie nicht als Teilerscheinungen des Hin- und Hergehens aufzufassen. — Gelegentlich der Besprechung des Pendelns kommt Lipps auf das Wortspiel[1]) und sagt, die Erscheinung zeige sich auch bei ihm, der Blick »kehrt zurück zu den Momenten, die den Worten ihre logische Kraft verliehen«. Hier haben wir die Rückwendung zur immanenten Kontrastvorstellung auf dem Gebiete des Logischen, des Witzes. In der Überzeugung, von einem allgemeingültigen, jedem geläufigen Gesetz zu reden, stellt Lipps seine Behauptung ohne konkreten Beleg hin. Aber ich selbst, bei dem die Erscheinung, die er im Sinn hat, nur höchst selten vorkommt, habe ihn an dieser Stelle zuerst überhaupt nicht verstanden. Ihre Bedeutung wurde mir erst klar, als ich die oben wiedergegebene Selbstanalyse des Dr. W. las, die ja deutlich zeigt, wie der echte Pendler zu den Momenten, die den Worten »logische Kraft verleihen«, zurückkehren kann. So ist es das Schicksal der Selbstbeobachtung des einzelnen, mag sie auch noch so genau und zuverlässig sein, daß sie da große, allgemeine psychische Gesetze erblickt, wo die vereinigte Selbstwahrnehmung mehrerer nur Eigenheiten einer Minorität feststellt.

VI. 1. Neben den individuellen Unterschieden der Personen interessieren uns die Differenzen der Fälle. Es gibt Arten des Komischen, bei denen das Hin- und Hergehen niemals stattfindet, auch nicht bei dem echten Pendler. Es gibt andere, die die Entstehung des Lippsschen Phänomens so begünstigen, daß wir es selbst bei dem Nichtpendler, wenn auch in unvollkommener Form beobachten können.

Herr Professor O. R. glaubt an eine »direkte komische Impression«, bei der »das Objekt, das Geschehnis, in seiner Totalität wirkt« und ein Hin- und Hergehen zwischen dem Komisch-Nichtigen und der eigenen Normvorstellung nicht stattfindet. Die »Direktheit« dieser Komik soll wohl darin bestehen, daß jene Norm hier gar nicht wirkt, daß die Komik kontrastlos ist. Noch deutlicher spricht Bertels den gleichen Gedanken aus: »Das komisch anregende Moment ist entweder ein einheitlicher Vorstellungskomplex oder ein Kontrast. Im ersten

---

[1]) »Komik und Humor« S. 149.

Fall, z. B. wenn der Komiker A. bloß ein ‚komisches‘ Gesicht macht, oder wenn der Komiker B. mit einer banalen Klavierbegleitung lacht, oder wenn ich die Terrakottafigur ‚Max und Moritz‘ betrachte, kann ich weder ein Oszillieren meiner Aufmerksamkeit zwischen einzelnen Teilen des Vorstellungskomplexes noch ein Schwanken des ganzen Komplexes feststellen.« Der echte Pendler Bertels verhält sich also der »direkten (d. h. kontrastlosen) komischen Impression« gegenüber ebenso wie der unechte Pendler R. Und noch ein dritter, Herr H., wahrscheinlich auch ein echter Pendler, sagt aus, daß »manche Erscheinung, manches Witzwort direkt und unmittelbar komisch wirkt und nicht erst durch den Vergleich« und bringt diese Fälle in Gegensatz zu den »quasi travestierenden«, bei denen eine ernste Sache durch Ungeschick verzerrt wird, also ein deutlicher Kontrast vorhanden ist.

Eine solche direkte Komik existiert nun nicht. Wenn ein Komiker ein jämmerliches Gesicht macht, als seien ihm »alle Felle weggeschwommen«, so haben wir Kontrastvorstellungen von Männlichkeit, ernster Würde und Selbstbeherrschung. Den frech grinsenden Gesichtern von Max und Moritz steht die Vorstellung des sittsamen, bescheidenen, sich natürlich gebenden Kindes gegenüber. Aber diese Gegenvorstellungen sind ganz vage und abstrakt, eine Fülle konkreter Bilder spielen dabei mit, die so verschieden sind, daß sie sich gar nicht mehr zu einem einheitlichen und anschaulichen Bilde zusammenschmelzen lassen. Deshalb kann hier auch die Kontrastvorstellung, dieser chaotische Komplex nicht zum Bewußtsein vordringen. Seine Unbestimmtheit, sein gänzliches Fehlen verhindert sowohl das echte wie das unechte Pendeln.

Wenn eine Abschweifung ins Gebiet der allgemeinen Psychologie erlaubt ist, so haben wir hier wiederum einen Beleg für das Vorhandensein unbewußter, aber den psychischen an Wirkung gleichkommender Prozesse. Daß der Kontrast bei der angeblich direkten Komik eine Rolle spielt, ist sicher. Wir können, wie ich es in den obigen Fällen getan habe, die Kontrastvorstellungen, die Eltern der Komik, auch bei ihr namhaft machen, und da das Komische sonst aus deren Begattung hervorgeht, so ist durchaus nicht einzusehen, weshalb man hier mit einem Male Parthenogenese annehmen und dem Nichtigen für sich allein die Produktion des Lächerlichen zuschreiben sollte. Von seiner ernsten Gegenvorstellung ist aber, wie unsere Gewährsmänner aussagen und wie jeder durch eigene Beobachtung feststellen kann, in den genannten Fällen nichts zu merken. Sie ist nicht etwa, um die verschiedenen Theorien der Gegner des Unbewußten anzuführen, im Bewußtsein als unklare und verworrene, oder als unbeurteilte, oder als abbreviierte und verstümmelte, oder als sprachlich

nicht formulierte, oder als (im Herbartischen Sinne) unapperzipierte, d. h. mit den Spuren früherer, ähnlicher Eindrücke nicht verbundene Vorstellung, sondern sie ist absolut gar nicht im Bewußtsein. Also muß ein unbewußter Prozeß da sein, der den entsprechenden Inhalt vertritt und ihm Geltung verschafft. Ob wir ihn als unbewußte Vorstellung bezeichnen oder nicht, ist Nebensache, jedenfalls wirkt er wie eine ausdrücklich gedachte Vorstellung.

2. Daß das Zustandekommen des Pendelns von dem Maße der Erhabenheit des Großen abhängt, hat bereits Lipps ausgesprochen [1]). »Je mehr es (das Große) im Vergleich mit dem Nichtigen ein Großes, also zur Aneignung der psychischen Kraft Befähigtes ... ist, umso sicherer muß die Rückwärtsbewegung erfolgen.«

Die einzigen Fälle, in denen ich selbst, sonst ausgesprochener Nichtpendler, ein wenn auch unvollständiges Hin- und Hergehen beobachten kann, sind solche, in denen die besondere Größe der ernsten Kontrastvorstellung ihm Vorschub geleistet hat, nämlich das Tragikomische und der feine Witz. Das Tragikomische ist der undeutlichere Fall, denn hier, wo die Mehrzahl der Zuhörer nur das Lächerliche herausfindet, wird bei mir zumeist die Komik durch das Tragische erdrückt, so daß das Nichtige nur noch als Erbärmliches, als häßliche Folie der tragischen Größe wirkt. So etwa bei Wedekind. Die komische Seite muß schon sehr betont, die ernste durch Humor gemildert sein, wie etwa in Wolzogens »Lumpengesindel«, damit Lachen und tragisches Gefühl bei mir gleichmäßig zum Rechte kommen. Wo das aber zutrifft, ist es sicher, daß sie sukzessiv vorherrschen, denn sie vertragen sich nicht miteinander. Man muß erst lachen und sich dann auf den zu Grunde liegenden tiefen Ernst besinnen, vom Nichtigen auf das Große zurückgehen. Weiter aber als zu dieser einmaligen Rückwendung bringe ich es nicht, ein mehrmaliges Hin- und Hergehen kommt bei mir nicht vor. Deutlicher vollzieht sich der ganze Hergang beim feinen Witze. Als ich Voltaires treffende Bemerkung las, zu der ihm das schlechte Poem des Dichters Rousseau: »An die Nachwelt« Anlaß gab: »Dieses Gedicht wird nicht an seine Adresse gelangen«, konnte ich deutlich drei Gedankenfolgen unterscheiden: 1. Welche Adresse ist denn gemeint? Ach so, die Nachwelt! 2. Ein merkwürdiger Adressat! Wie kann die Nachwelt die Rolle eines Briefempfängers spielen! 3. Aber welch geistvolle Wendung, wie nutzt sie die Blöße Rousseaus aus! Ein echter Voltaire! — Doch ist diese deutliche Sukzession auch bei dieser Gelegenheit eine Ausnahme bei mir. Meist bringt es die zweite, komisch-nichtige

---

[1]) »Komik und Humor« S. 147.

Stufe nur zu einer Heiterkeit in statu nascendi, einem flüchtigen Lächeln, und wird sofort durch die nachfolgende ernste erdrückt. So geht es auch den meisten anderen; feine Witze haben einen mäßigeren Lacherfolg als plumpe und drastische. Die Achtung vor der geistigen Leistung des Witzigen und die Heiterkeit über die logische Nichtigkeit des Witzes sind zwei zu entgegengesetzte Gefühle, als daß sie nebeneinander bestehen könnten. Eine gewisse, wenn auch nur flüchtige Sukzession ist daher doch notwendig, damit man es wenigstens zu einem Lächeln bringt, und so dürfte der feine Witz ein Fall sein, wo ein wenn auch nur aus drei Schritten bestehendes Hin- und Hergehen bei jedem Menschen eintritt, mag er sonst auch noch so wenig für das Pendeln veranlagt sein. Sowohl beim Tragikomischen wie beim feinen Witz ist es die Achtung gebietende Größe der ernsten Kontrastvorstellung, die zu einem Rückgang auf sie nötigt, und in beiden Fällen ist diese Kontrastvorstellung wieder einmal die immanente, nicht die korrigierende [1]).

3. Das Pendeln wird ferner stark begünstigt durch das lebhafte aktuelle Erwartetwerden der ernsten Kontrastvorstellung. Man hat den Begriff der Erwartung sehr weit ausgedehnt, um ihn für das ganze Bereich des Komischen obligatorisch zu machen. Man wollte darunter verstehen die bloß potentielle Erfahrungsassoziation, auf Grund deren die ernste, normale Vorstellung »hätte erwartet werden können«, oder auch beliebige aktuelle psychische Vorgänge, die das Auftreten dieser

[1]) Lipps (»Komik und Humor« S. 23/24) und Freud (»Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten« S. 172) betrachten es als Einwand gegen die Mitwirkung des Überlegenheitsgefühls bei der Komik, daß der feine Witz uns eher Achtung, also das Gegenteil des Überlegenheitsgefühls einflößt und dennoch komisch wirkt. Die obigen Darlegungen zeigen, daß die vom feineren Witze in uns ausgelösten Vorgänge, weit entfernt, die Hobbes-Groossche These zu entkräften, ihr vielmehr die stärkste Stütze leihen. Das Gefühl der Komik vermag sich nicht neben dem der Achtung zu halten, es muß ihm vorangehen, wenn es sich auch nur teilweise geltend machen soll, sonst wird es von ihm erdrückt. Man kann nicht zugleich die Unlogik und die Feinheit des Witzes genießen. Komisches und Überlegenheitsgefühl zeigen also eine deutliche Solidarität, ein gleiches Verhalten gegenüber dem Gefühl der Achtung und Verehrung. Wir kommen von dem »sudden glory« nicht los, so viel auch darüber und dagegen geschrieben werden mag, nicht los von der Tatsache, daß der psychische Vorgang der Komik auf einem komplexen Gefühl beruht, bestehend aus den beiden Faktoren des Überlegenheits- und des plötzlich eintretenden Lösungsgefühls, das auf die Spannung einer Überraschung, Erwartung oder eines Erstaunens folgt. Nur die neue Erkenntnis scheint mir aus den zahlreichen Kritiken der Rolle des Überlegenheitsgefühls herausgekommen zu sein, daß dieses nicht allein an seiner ursprünglichen Grundlage, der Beziehung zwischen dem Ich und dem Nichtigen, haftet, sondern sich auf letzteres, auch wo es ohne diese Beziehung auftritt, überträgt, sich ausbreitet und abfärbt — ein Vorgang, der der heutigen Psychologie der Gefühle ja keineswegs fremd ist.

Vorstellung vorbereiten und erleichtern. Ich möchte aber, im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs, für die folgende Untersuchung den Begriff der »aktuellen« Erwartung enger fassen und darunter verstehen das dem Eintreten des Nichtigen vorangehende Vorhandensein der ernsten Vorstellung im Bewußtsein, verbunden erstlich mit einem Urteil, nämlich mit dem Gedanken an ihre zukünftige Realität, und zweitens mit einem Spannungsgefühl, mit dessen Intensität die erwähnte, für uns wesentliche »Lebhaftigkeit« der Erwartung identisch ist.

Ich erinnere zunächst an die Aussage des Herrn Dr. Landau, wonach beim Auf- und Abschwanken des ganzen Komplexes dieser sich meist durch die Pointe, das Nichtige vertreten läßt, beim »feinen, epigrammatischen« Witze aber, der zuerst eine sehr starke Erwartung auslöst und sie dann in nichts zergehen läßt, sich häufig das Umgekehrte zeigt, daß nämlich das Große, Erwartete (der erste Vers des zweizeiligen Epigramms), wieder emportaucht. Zu einem wirklichen Hin- und Hergehen kam es bei dem Nichtpendler L. nur selten und zufällig, jedenfalls aber beweist seine Aussage, daß starke aktuelle Erwartung des Ernsten geeignet ist, das Denken zu ihm zurückzuführen.

Herr Dr. M. äußerte in der Besprechung über seine Beobachtung, den Franz Moor travestierenden Clown betreffend, ungefragt, daß er sich in lebhaftester Erwartungsspannung befunden habe, die Frage, was nun wohl kommen werde, ihm gegenwärtig gewesen sei, und daß er das nachfolgende, rapide, trillerartige Pendeln mit dieser Spannung in Zusammenhang gebracht, es als eine Art Auslösung der aufgestauten Energie betrachtet habe.

Herr Dr. Albert Moll bringt eine ganze Reihe von Selbstanalysen vor, die er in komischen Situationen vorgenommen hat. Nirgends hat er ein Pendeln beobachtet, nur von einem Falle schreibt er: »Ein Zirkusclown nimmt einen starken Anlauf, um über ein vorher aufgestelltes Hindernis zu springen. Plötzlich bleibt er vor dem Hindernis stehen, während man den Sprung erwartet. Der Eindruck des Komischen erfolgt bei mir in dem Augenblick, wo der Clown ängstlich stehen bleibt, und wenn ich wiederholt dabei zum Lachen gereizt wurde, so ist es die Vorstellung dieser Situation, die auf mich wieder den Eindruck des Komischen macht, dabei kommt vielleicht der mächtige Anlauf als Vorstellung mit hinzu. Jedenfalls stelle ich mir den Betreffenden als wirklich springend nicht vor.« Herr Dr. A. M. bringt es also, als Nichtpendler, nicht zu einer Sukzession des Nichtigen und Ernsten, zu einem wirklichen Hin- und Hergehen. Wohl aber dringt die ernste Kontrastvorstellung, und zwar, wie er ausdrücklich hervorhebt, die immanente, nicht die korrigierende, nochmals ins Bewußtsein, es liegt also ein unvollständiges echtes Pendeln vor. Und dieser

Fall zeichnet sich durch das lebhafte Erwartetwerden des ernsten Kontrastes aus. Wo ein solches nicht mitspielte, weiß Herr Dr. A. M. von keinem Rückgang auf die Kontrastvorstellung zu berichten.

Mit der Beobachtung, daß Erwartung des Ernsten das Pendeln begünstigt, stimmt aufs beste die andere überein, daß Erwartung und Vorauswissen der kommenden Komik das Hin- und Hergehen unterdrücken kann. Zwei schon erwähnte Aussagen echter Pendler decken sich in diesem Punkte. Herr Dr. St. hatte erklärt, daß er das Pendeln beobachtete bei der Komik »im privaten Verkehr« (also bei der ungesuchten und unerwarteten Komik des gewöhnlichen Lebens), z. B. bei der Blamage eines Großsprechers, nicht aber, »wenn ich das Komische erwarte, oder wenn es mir im voraus bekannt war, wenn ich dasitze mit der Absicht, den Ulk auf mich wirken zu lassen, wie z. B. in der Posse.« Herr H. unterscheidet »die Komik eines quasi travestierenden Eindrucks, einer ernst gemeinten und durch einen Zwischenfall oder die Ungeschicklichkeit eines Agierenden komisch wirkenden Handlung« — Herold mit bockendem Pferd, niesender Komthur, — und auf der anderen Seite »die gelungene Maske eines Clowns, drollige Vorführungen aller Art, ausgelassene Lustspiel- und Possenszenen u. dgl., die nicht prätendieren, ernst genommen zu werden, sondern direkt und rite auf unsere Lachmuskeln wirken.« In Fällen der ersten Art beobachtet er Pendeln oder »nimmt es an«, in denen der zweiten nicht.

Wie gesagt, es ist ganz verständlich, daß die geschilderten beiden Arten der Erwartung entgegengesetzt auf das Pendeln wirken. Der miles gloriosus auf der Bühne erweckt keine besonderen Hoffnungen in uns; wir wissen, er prahlt nur, um sich nachher zu blamieren; der ernsthaften, wichtigtuerischen Darstellung des Witzerzählers hören wir von Anfang an mit verhaltenem Lachen zu. Kurz, die Erwartung der Komik zerstört oder reduziert die Erwartung des kontrastierenden Ernsten. Fördert letztere das Pendeln, so hebt erstere diese Förderung wieder auf.

Wie kommt es nun, daß gerade die sehr große oder die sehr lebhaft erwartete Kontrastvorstellung zum Pendeln veranlaßt? Eine Erklärung liegt auf der Hand: beide fesseln lebhafte Gefühle an sich, neigen daher zum Perseverieren und dringen nun um so leichter wieder zum Bewußtsein vor, als ihr Nachfolger ein Nichtiges, ein Wertloses ist, das als solches nur wenig dauernde Gefühlsbetonung besitzt, während das momentane Gefühl, das ihm seine Stellung innerhalb des komischen Gedankenprozesses verleiht, zwar intensiv sein kann, aber zugleich flach und flüchtig ist. Doch noch eine andere Deutung drängt sich auf. Von der Größe und dem mehr oder minder lebhaften

Erwartetwerden des Ernsten hängt die Intensität des Genusses der Komik wesentlich ab. Je vielversprechender es auftrat, und mit je sichereren und berückenderen Garantien es seine Verheißung umgab, desto herzlicher lachen wir, wenn es sich als eitel Schaum erwies. Durch Zurückgehen gerade auf vorangegangene Größe und Erwartung steigern, vervielfachen, wiederholen wir den Genuß. Sollte das nun etwa der Sinn, die verborgene Absicht des Hin- und Hergehens sein? Ist dieses vielleicht eine Veranstaltung, den komischen Gedankengang nach Möglichkeit auszuschroten, ihm möglichst viel Heiterkeit abzugewinnen? Mit dieser Frage gewinnen wir das Fahrwasser, in dem wir auf unser letztes Ziel, auf die Hypothese einer psychologischen Erklärung des echten Pendelns lossteuern wollen.

VII. Unter den vier respektive fünf echten Pendlern war mir einer, Dr. W., persönlich bekannt. Ich wußte, daß er ein »Witzepikuräer« sei, ein Mann, der das ihm entgegentretende Komische mit großer Aufmerksamkeit genießt und nicht müde wird, einen guten Witz wieder zu erzählen und sich selbst wieder an ihm zu erfreuen. Ferner ist er einer der am anschaulichsten vorstellenden Menschen, die ich kenne. Anlage und Beruf — er ist Kunsthistoriker — haben zusammengewirkt, um seiner visuellen Einbildungskraft die größte Lebhaftigkeit und Plastik zu geben. Das geht nicht nur aus seinen Antworten auf meine bezüglichen Fragen hervor, es kann auch dem äußeren Beobachter nicht entgehen. Wenn er erzählt, so schildert er in einer Weise, daß man erkennt, wie er alles Dargestellte innerlich miterlebt und nahezu leibhaftig vor Augen sieht. Diese Fähigkeit des anschaulichen Vorstellens nun muß erstlich den Genuß an der Komik steigern, denn die Gefühlswirkung intellektueller Vorgänge hängt bei den repräsentativen Vorstellungen ebenso sehr von der Lebhaftigkeit ab wie bei den sinnlichen Empfindungen von der Intensität. Schon hierdurch drängt die Anschaulichkeit des Vorstellens zum wiederholten Durchlaufen komischer Gedankengänge, zu einer Vervielfachung des Genusses. Sie tut dies aber noch in anderer Weise. Beim abstrakt gerichteten Menschen zeigt sich überall die Neigung, mehrfach durchlaufenen Vorstellungsmassen Begriffsform zu geben, d. h. sie in eine diffuse Gesamtvorstellung zu kondensieren, die sich im Bewußtsein nur noch durch einen Zentralkomplex, durch einige besonders hervorstechende Elemente vertreten läßt. Der abstrakte Mensch merkt diese Verwandlung deutlich in sich selbst, wenn er in die Lage kommt, einen Witz mehrfach zu erzählen. Der ganze Gedankengang verkümmert nach einigen Wiederholungen, nur noch der herrschende Punkt, die Pointe, behält seine Kraft, und auf diese wird von Anfang an mit ein paar dürren, hastigen, oft sogar lückenhaften vorbereitenden Bemerkungen

hingearbeitet, als könne der Erzähler die Zeit nicht erwarten, zu ihr zu gelangen. Die Gefühlswirkung, der Duft und Reiz der Erzählung geht verloren, für den Erzähler, weil seine Vorstellungen zu rudimentär geworden sind, um Gefühle auszulösen, für den Zuhörer außerdem, weil ihm über diesem offenbaren Hineilen zur komischen Pointe die Erwartung des Ernsten ganz verloren geht. Beim konkret gerichteten Menschen dagegen findet eine solche Unterordnung des Gedankenkomplexes unter wenige Hauptpunkte, die Entstehung einer neuen psychisch-physiologischen »Hierarchie der Zentren« nicht statt. Die einzelnen Teile der Vorstellungsmasse, auch die nebensächlichen und nur ausschmückenden, bleiben selbständig und behalten ihre Kraft. Erzählt eine solche anschaulich vorstellende Person einen Witz mehrfach, so durchlebt sie jedesmal innerlich das Dargestellte von neuem, läßt sich immer wieder im Detail behaglich nieder, schöpft immer wieder aus dem leibhaftig Geschauten neuen Genuß und gewährt ihn auch dem Zuhörer. So ist nur der Anschauliche zu einer Erneuerung des heiteren komischen Gefühls durch Wiederholung des ihm zu Grunde liegenden Gedankenganges in vollem Umfange befähigt.

Wie nun Witzepikuräismus und Anschaulichkeit im Bunde zu einem beständig erneuten Durchlaufen komischer Gedankengänge führt, das sich in nichts mehr vom echten Pendeln unterscheidet, das beobachten wir am besten an jungen Mädchen, deshalb wohl, weil bei ihnen die Lust am Lächerlichen besonders ungezügelt durch ernste Gedanken und Rücksichten sich offenbart, und weil dem weiblichen Geschlechte nur wenig Abstraktionsneigung, dafür aber umsomehr anschauliche Phantasie, zumal auf visuellem Gebiete, eigen ist. Backfische sehen etwa eine ältere Dame sehr würdig und pompös daherschreiten. Irgend jemand tritt ihr auf den Fuß, und mit einem pfeifenden Schmerzenslaut sinkt sie, alle Würde vergessend, in sich zusammen. Und nun kann sich das junge Volk nicht genug tun, immer wieder die anfängliche Grandezza darzustellen, ihr immer wieder das peinvolle Zusammenzucken folgen zu lassen und dabei jedesmal in Gelächter auszubrechen. Wir sind hier nicht im Zweifel, daß wir zur Erklärung dieses beständigen Zurückgeworfenwerdens auf das Ernste keine Stauung nötig haben, die den Vorstellungsverlauf beim komischen Komplex festhält, sondern daß das lebhafte Lustgefühl, das dieser Gedankenmasse anhaftet, ihr die längere konkurrenzlose Behauptung im Bewußtsein ermöglicht. Das anschauliche Vorstellen der jungen Mädchen sichert jene überdies vor rascher abstrakter Verkümmerung und Kondensierung.

Um die sich hier bietende Fährte weiter zu verfolgen, richtete ich an die drei anderen in Betracht kommenden echten Pendler einige

Fragen, die ich in einem der betreffenden Briefe folgendermaßen formulierte:

»Gehören Sie zu den anschaulich denkenden Menschen, deren Vorstellungen sich durch Plastik und Wirklichkeitsähnlichkeit auszeichnen? Sehen Sie, wenn Sie sich eine Rose vorstellen, diese mit ihrer deutlichen Form oder mit ihrer roten und gelben Farbe vor sich, oder beobachtet Ihre Selbstwahrnehmung nichts weiter als das Worturteil ‚Die Rose ist rot‘? — Haben Ihre reproduzierten Vorstellungen überhaupt Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit, so daß der Ausdruck ‚innere Bilder‘ keine bloße Floskel ist?« —

»Wie es beim ästhetischen Genuß eines Bildes Personen gibt, die sich in selbstvergessener Kontemplation in das Kunstwerk einleben, und andere, die nur flüchtig konstatieren, was es darstellt, und dann weiter gehen — so gibt es auch beim Komischen Personen, die darin nur eine momentane Unterbrechung des Ernsten sehen, und wiederum andere, die dem komischen Gedanken nachgehen, ihn kontinuierlich häufig wiederholen wie eine Lieblingsmelodie, den Genuß, den er zu bieten hat, epikuräisch bis zur Neige ausschlürfen.«

»Zu welcher dieser beiden Kategorien würden Sie sich rechnen? Ich glaube, ich darf diese Frage stellen, ohne daß die Todfeindin der Enquetemethode, die Selbstidealisierung der befragten Person, sich einzumischen braucht. Denn Kultus des Witzes kann ebenso oft ein Fehler wie ein Vorzug sein.«

Die letzte Bemerkung kann naturgemäß die Gefährlichkeit der zweiten Frage nur einschränken, nicht aufheben. Ihr Wert ist auch insofern ein bedingter, als es für ästhetische Empfänglichkeit keinen festen Maßstab gibt. Trotzdem kann die höhere Psychologie in ähnlichen Fällen nicht ganz auf die Selbstbeurteilung der untersuchten Person verzichten; nur muß die Antwort so verwertet werden, wie der kritische Historiker eine unzuverlässige Geschichtsquelle verwendet: man darf ihr nur glauben, wenn sie von anderer Seite Bestätigung erhält. Gegenseitige Kontrolle der Befunde ist so sehr das Wesen jeder Geisteswissenschaft, daß sie selbst trübe Quellen suchen muß, wenn sie dadurch den Vorteil gewinnt, aus mehreren Quellen zu schöpfen.

Auf die genannten Fragen erwiderte Herr Dr. Bertels: »Ich empfinde und denke meist anschaulich, oft überaus plastisch, drastisch. Wenn mir jemand ein schlechtes Gedicht vorliest, in dem von einer Rose die Rede ist, so stelle ich mir allerdings gar nichts vor. Wird aber meine Vorstellungslust angeregt, so stelle ich mir bis zur feinsten Differenzierung sinnliche Qualitäten und Intensitäten vor. Der Ausdruck ‚innere Bilder‘ ist für meine Person unbedingt zutreffend und

richtig.« An anderer Stelle heißt es: »Bei komischen Vorstellungen, die mir sehr bildhaft, frappierend entgegentreten, wie der Gernegroß mit dem Zylinderhut, fällt mir die Vorstellung des kontrastierenden Ernsten wohl niemals ein.« Man kann diese Beobachtung, wenn die Generalisation richtig ist, wohl nur so deuten, daß die Lebhaftigkeit und Kraft der anschaulichen Vorstellung in solchen Fällen zu groß ist, um andringenden Assoziationen Raum im Bewußtsein zu lassen. »Ich goutiere alles, was mich reizt, also auch einen reizvollen komischen Gedanken, wie eine Delikatesse, ohne jedoch durch zu häufige Wiederholung mir den Reiz abzustumpfen.« Daß diese Angabe nicht bloß ein Ideal und eine Maxime wiedergibt, sondern daß Dr. B. tatsächlich eine hohe Empfänglichkeit für Komik besitzt, darf wohl aus dem Umstande geschlossen werden, daß er auf unsere Umfrage ein ganzes Manuskript, voll von sehr eingehenden Beobachtungen und Reflexionen, einlieferte. Ein umfassenderes Nachdenken über das Problem der Komik entsteht fast ausnahmslos auf Grund einer sehr ausgeprägten Lust am Komischen. In den meisten einschlägigen Arbeiten kann man diese Eigentümlichkeit der Autoren nachweisen, oder sie wird direkt zugegeben. Denkbar wäre es ja, daß jemand nur durch systematische Zusammenhänge auf die Fragen der Komik geführt werden könnte, doch würde sich das Mittelbare seines Interesses an der Sache dann wohl durch die Kärglichkeit und Unselbständigkeit des herangezogenen Erfahrungsstoffes offenbaren.

Auch Herr Dr. M. bestätigt bei sich eine starke Anlage zu anschaulichem Vorstellen. Er hat deutliche Farbenvorstellungen, vermag beim Entwerfen von Zimmern, Möbeln u. s. w. sein Phantasieprodukt so greifbar vor sich zu sehen, daß er die ästhetische Wirkung genau berechnet, stellt sich bei Personen, an die er denkt, nicht nur ihr Aussehen, sondern auch ihre eigentümlichen Bewegungen und Ausdrucksformen so deutlich vor, daß er sie kaum zitieren kann, ohne ihre Mimik unwillkürlich nachzuahmen. Beim Erzählen und Schildern durchlebt er den Inhalt noch einmal — was sich übrigens in der Art seines Sprechens unverkennbar ausdrückt —, selbst sein Denken sucht sich anschauliche Hilfen, indem es zum Dialog mit einer imaginären Person wird, und diese Dialogform überträgt sich auch auf seine Schriften. — Dr. M. bekennt sich ferner als ausschöpfenden Genießer auf ästhetischem Gebiete, der sich ganz in das Kunstwerk verliert, auch reizvoll komische Vorstellungen längere Zeit mit sich herum trägt. Der Genuß verwandelt sich aber bei ihm alsbald in ein theoretisches Analysieren und Überdenken. Besonders auffallend war es mir, mit welcher Stärke bei ihm, ohne daß ihn etwa meine Fragen auf diesen Punkt geführt hätten, die Neigung zur Einfühlung hervortrat. Indem

er mich durch sein neuerbautes Sanatorium führte, erklärte er mir, daß er mit Rücksicht auf seine Nervenkranken von allen unruhigen modernen oder zackigen und eckigen Linienornamenten abgesehen hätte, weil die dadurch hervorgerufenen Bewegungsvorstellungen störend und erregend auf die Kranken einwirken müßten. Moderne runde und geschweifte Möbel, zumal Schreibtische, seien vollends geeignet, einen Menschen ganz wirblig zu machen, man habe das Gefühl, als müsse man beständig um sie herumlaufen. Ich halte diese Übereinstimmung des echten Pendlers M. mit dem Vater der Pendeltheorie, Lipps, für keinen Zufall. Die Hereinziehung entlegener und heterogener Assoziationen in das ästhetische Objekt, seien es nun die anthropomorphistischen der Einfühlung oder die Bilder und sichtbaren Vorgänge, die man in musikalische Kunstwerke hineindenkt, ist nur da möglich, wo jenes ästhetische Objekt mit großer Vertiefung und Gefühlsbeteiligung angeschaut wird, wo dieses Zentrum der Assoziation eine ausreichende helle Sonne ist, um ihre Strahlen so weit zu senden und sich durch ihre Irradiation so sehr zu vergrößern. Wo man irgend einer künstlerischen Darbietung mit geringerem Interesse folgt, pflegen solche heterogenen Assoziationen ganz zu fehlen. Die Einfühlung kann hiernach, von mitspielenden individuellen Unterschieden abgesehen, als Gradmesser der Feinsinnigkeit, der ästhetischen Empfänglichkeit angesehen werden. Mit der ästhetischen Rezeptivität aber ist der Sinn für das Komische, bei der großen Ähnlichkeit beider inneren Erlebnisse, zwar nicht regelmäßig, aber doch meist solidarisch. Es will mir hiernach scheinen, als wenn die Selbstbeurteilung des Dr. M., der sich ein starkes Organ für das Komische zuschrieb, durch die geschilderten Beobachtungen eine gewisse Stütze erhielt.

Der vierte unserer echten Pendler, Dr. St., berichtet: »daß ich zu den anschaulich vorstellenden Personen gehöre, denen bei dem intensiven Gedanken an eine Rose das plastische Bild derselben, die rosa Farbe, ja der Rosengeruch aufsteigt. Dasselbe kann ich übrigens auch von den Gedanken an Austern, Champagner, auch an ein Glas Bier und selbst eventuell an Limburger Käse sagen. So mache ich mir oft auch anschauliche Vorstellungen von Personen, Orten, Städten, Hotels, welche ich noch nicht kenne, welche dann beim Näherbekanntwerden fast in der Regel nicht zutreffen.« Die zweite Frage, nach der Empfänglichkeit für das Komische, habe ich vielleicht an Dr. St. nicht gestellt, besitze jedenfalls keine Antwort darauf.

Nach der bekannten Galtonschen Enquete sind unter den Gelehrten Personen mit ausgeprägter Anschaulichkeit des Vorstellens selten. Umso weniger werden wir es für einen Zufall halten können, wenn gerade unsere vier echten Pendler, sämtlich Gelehrte von Beruf, sich durch

eine sehr ausgesprochene Gabe der Visualisation auszeichnen. Ein Zusammenhang aber zwischen Anschaulichkeit des Vorstellens und Pendeln läßt sich meines Erachtens nur so herstellen, daß man in ersterer ein Mittel sieht, die Lust am Komischen zu steigern und die Absicht ihrer Befriedigung durch Wiederholung des komischen Gedankenganges zu ermöglichen.

Von Absicht kann hier freilich nur in eingeschränkter Bedeutung die Rede sein. Wir besitzen zahlreiche körperliche und geistige Gewohnheiten, die offenbar unseren Lust- und Unlustgefühlen, unserem Behagen und Mißbehagen ihr Dasein verdanken, bei denen man also recht wohl von einem Zwecke, dem sie dienen, reden kann, und die doch nicht einmal zur Zeit ihrer Entstehung aus bewußten und vollständigen Willensakten hervorgegangen sind — ganz abgesehen natürlich von überindividuellen Instinktbewegungen. Wir haben sicherlich niemals den Entschluß gefaßt, im Bette vorwiegend auf der linken Seite zu liegen oder in bestimmten Zwischenpausen oder bei bestimmten Veranlassungen unsere Lage zu wechseln, und doch, wenn uns eine überstandene Operation nötigt, die Rückenlage festzuhalten, merken wir, wie zwingende Bedürfnisse bei der Entstehung jener Gewohnheiten beteiligt gewesen sind. So ist es denn auch ganz erklärlich, daß das Pendeln, dank seinem Lustgewinn, bei manchen Personen heimisch wird, ohne daß sie selbst den Zweck verstehen, dem es dient, oder die entsprechende Absicht in sich bemerken. Je leichter jemand, dank seinem anschaulichen Vorstellen, in diese Gewohnheit hineingerät, umsoweniger wird er sich über ihre Triebfedern Rechenschaft ablegen. Und so ist es denn nicht zu verwundern, daß gerade ein Nichtpendler, der aber mit lebhaftem Sinn für das Komische ausgerüstet ist, jene Absicht, aus der das Pendeln entsteht, in sich hat beobachten können. Herr Dr. Landau schreibt: »Bemerkenswert ist es vielleicht auch noch, daß wir in den unwillkürlichen Ablauf des in Frage stehenden psychischen Prozesses bisweilen willkürlich eingreifen, indem wir bald das eine, bald das andere Element des komischen Objekts zu beschleunigen oder festzuhalten suchen, um das Vergnügen, welches uns das Objekt bereitet, zu erhöhen.«

Wenn die Verbindung von Witzepikuräismus und anschaulichem Vorstellen zum Pendeln disponiert, so ist damit noch nicht gesagt, daß diese Gewohnheit bei jedem so veranlagten Menschen entstehen muß. Ich zog nachträglich einen Herrn zu der Umfrage mit heran, der beide Eigentümlichkeiten in hohem Grade besitzt. Aber er bekannte sich zum Oszillieren und erklärte, das Lippssche Phänomen nicht bei sich beobachtet zu haben.

Es ist der Unsegen jeder empirischen Arbeit, daß sie große Mühe

auf kleine Probleme verwenden muß. Mir aber wurde in den obigen Darlegungen auch das Kleine groß durch die im Hintergrunde stehende methodische Prinzipienfrage: Läßt es sich durch die Praxis beweisen, daß auch auf dem Boden der verwickeltsten Fragen die »vereinigte Selbstwahrnehmung« eine Vertiefung und einen Exaktheitsgrad erreichen kann, die der individuellen unerreichbar sind? Läßt es sich zeigen, daß es der höheren Psychologie, nachdem sie mit der naturwissenschaftlichen, experimentellen Methode offenbar wenig Glück gehabt hat, frei steht, die Methode der Geisteswissenschaften zu übernehmen? Ich würde noch keinen Einwand darin erblicken, daß unsere Untersuchung uns vielfach nicht zu Gewißheiten, sondern nur zu Vermutungen und Hypothesen geführt hat, wobei denn der Subjektivität des Bearbeiters viel Spielraum gelassen war. Für die empirische Forschung ist ja auch der Erwerb bloßer Fragestellungen ein Gewinn, weil sie, durch die Hypothese geleitet, weitere Erfahrungen sammeln und damit die Fragen zur Entscheidung bringen kann.

Besprechungen.

Wilhelm Jerusalem, Wege und Ziele der Ästhetik. Sonderabdruck aus des Verfassers »Einleitung in die Philosophie«. 3. Aufl. Wien u. Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1906. kl. 8°. 39 S.

Mit H. v. Stein bestimmt Verf. den Begriff der Ästhetik als Philosophie des Fühlens. Ihre Aufgabe sieht er darin, daß sie die Gesetze des künstlerischen Schaffens sowie die des ästhetischen Genießens zu untersuchen habe, »um auf diesem Wege zu Normen zu gelangen, welche die günstigsten Bedingungen für die Entstehung und Herstellung des Ästhetisch-Wertvollen feststellen«. Der erste Teil dieser Aufgabe ist »naturgemäß« »vorwiegend« Psychologie; die Sache mit den Normen aber bringt die Ästhetik in Zusammenhang mit metaphysischen und ethischen Problemen (man sieht nicht recht, wie), »wodurch eben der philosophische Charakter der Ästhetik gewahrt bleibt«.

»Wege und Ziele der Ästhetik« nun sucht Verf. anzudeuten durch Einführung genetischer und biologischer Gesichtspunkte. Für die biologische Grundlegung geht Verf. von dem Hauptproblem der Ästhetik, dem ästhetischen Genießen, aus. Er gründet dieses auf die Freude am Spiel, und diese wiederum auf Funktionslust. Das ästhetische Genießen ist als eine Art von Funktionslust aufzufassen; und zwar unterscheidet er sensuelle, intellektuelle und emotionale Funktionslust. »Was die sensuelle Funktionslust auslöst, das erscheint uns angenehm oder gefällig, was den Verstand angenehm beschäftigt, das finden wir interessant. Für die Vorgänge aber und für die Beschäftigungen, die von emotionaler Funktionslust begleitet sind, hat die Sprache die Ausdrücke Reiz, reizend und reizvoll gebildet« (?). Allgemein heißen Objekte, welche die Funktionslust erregen, schön. Das Wort Schönheit hat aber noch eine weitere Bedeutung. Wenn wir ein Objekt schön nennen, so meinen wir damit nicht bloß, daß es unser Wohlgefallen erregt; sondern wir fühlen auch Dankbarkeit gegen dasselbe, Zuneigung, ja Liebe. Wo ein Künstler uns Liebe für seine Gestalten erweckt, hat er die höchste ästhetische Wirkung erzielt — eine Wirkung, die zur bloßen Funktionslust hinzutritt. Der Zusammenhang von Liebe und Schönheit ist nicht so, wie er gewöhnlich gefaßt wird, daß diese als die Ursache jener erscheint. Viel häufiger noch als die Ursache ist Schönheit die Wirkung der Liebe. Der Mutter erscheint das Kind schön, das andere häßlich finden.

Die zweite Aufgabe der Ästhetik ist es, die Gesetze des künstlerischen Schaffens zu erforschen. »Das künstlerische Schaffen ist zunächst Spiel als Betätigung des Schaffensdranges und wird im Laufe der Kulturentwickelung zur ernsten sozialen Arbeit, die sich die Vermehrung des Menschenglückes zum Ziele setzt. In seiner höchsten Vollendung aber ist das künstlerische Schaffen eine Art von Liebeswerbung... Homer wirbt um Liebe für Achill und Odysseus, Raffael für die göttliche Madonna, Shakespeare nicht nur für den philosophierenden Dänenprinzen und für den unglücklichen König Lear, sondern auch für Falstaff, diesen Abschaum der

Gemeinheit, den der göttliche Humor unseren Herzen näher bringt.« Wenn der Künstler in uns diese Liebe wachrufen soll, so muß er seinen Gestalten den Geist des Lebens einhauchen. Das Lebendige aber an ihnen ist (man beachte den Gedankensprung!) das Charakteristische, das Typische. Die typische Vorstellung ist nämlich biologisch bedeutsam. An jedem Einzeldinge sehen wir zunächst das Typische und richten unser Verhalten danach ein. Der Künstler muß die Fähigkeit, Typen zu sehen, in noch höherem Grade besitzen. Seine Gestalten sind für uns immer Typen.

Man sieht schon aus diesem kurzen Abriß der Grundgedanken, daß das sehr herzlich geschriebene Büchlein die Ästhetik zu fördern kaum geeignet ist. Es ist gewiß ein Problem der Ästhetik, das Schöne und die Kunst in ihrem Ursprung und in ihrer Bedeutung für die Lebenserhaltung zu erkennen. Diese Erkenntnis ist aber noch keine Grundlage der Ästhetik und keine Methode. Es ist eine Frage neben anderen. Daß ihre richtige oder falsche Beantwortung auch Lichter oder Irrlichter auf andere Fragen der Ästhetik werfen wird, ist sicher. Denn daß alle Fragen, die an einen in sich einheitlichen Gegenstand gestellt werden können, auch miteinander in Zusammenhang stehen, ist Voraussetzung eines jeden wissenschaftlichen Systems. Wie aber eine beliebige aus allen möglichen Fragestellungen die Bedeutung einer Methode gewinnen soll, ist nicht einzusehen. Auch macht Verf. nicht den geringsten Versuch, es zu begründen; er scheint es als selbstverständlich anzusehen, daß seine Betrachtungsweise methodische Bedeutung hat.

Fragen wir nun, was diese seine biologische und genetische Betrachtung an Ergebnissen liefert, so ist zunächst zu sagen, daß die Frage nach den realen Ursprüngen der Künste überhaupt nicht berührt wird. Der Begriff der Funktionslust aber, der für ihre biologische Bedeutung in den Mittelpunkt gerückt wird, ist seit Dubos im Reiche der Ästhetik nicht, wie Verf. meint, wenig beachtet, sondern ein wohlbekannter und geachteter Bürger. Was nun schließlich seinen eigenen Gedanken betrifft, den Faktor, der das ästhetische Genießen und die Kunst am meisten vom Spiel und allen anderen Arten der Funktionslust unterscheiden soll — die Liebe und Liebeswerbung — so scheint mir hier eine Begriffsverwirrung vorzuliegen, welche so charakteristisch ist für die herrschende subjektivistische Ästhetik, daß sie geeignet sein dürfte, auch deren Freunde an der allein selig machenden Mission des Subjektivismus irre zu machen. Es ist zweifellos eine richtige Bemerkung, daß ein Kunstwerk, wie jeder andere Gegenstand, dem wir viel verdanken, nicht nur Wohlgefallen, sondern auch Dankbarkeit, Zuneigung, Liebe in uns erwecken kann. Darum, so schließt Verf., ist Liebe eine ästhetische Wirkung! Es ist weiter eine zweifellos richtige Bemerkung, daß die Mutter ihr Kind schön findet, weil sie es liebt, weil sie nämlich, vermöge ihrer Liebe, sehende Augen erhält für Dinge, welche der gleichgültige und daher flüchtige Betrachter gar nicht entdeckt. Übrigens aber soll es auch vorkommen, daß eine Mutter ihr Kind liebt, ohne es schön zu finden. Auch soll es Affekte geben, welche das ästhetische Urteil zu trüben im stande sind. Gleichviel. Liebe, so triumphiert der Verf., ist eine Ursache der Schönheit!

Kein warnenderes Beispiel könnte dafür aufgestellt werden, wohin man kommt, wenn man als ästhetische Wirkung, ohne irgend einen Gesichtspunkt der Abstraktion, einfach alles registriert, was in dem Betrachter eines Kunstwerks vorgeht. Die Unhaltbarkeit der neuerdings mit so viel Scharfsinn vertretenen Lehre: Schön ist, was gefällt, könnte durch keine andere Konsequenz wirksamer erwiesen werden. Eine erschöpfende Darlegung über die Unhaltbarkeit des in der Ästhetik herrschenden Psychologismus gibt der in der Festschrift für Heinze stehende Auf-

satz von E. Meumann: »Die Grenzen der psychologischen Ästhetik«. Verf. selbst scheint mit dieser Lehre durchaus einverstanden. Löste doch seine Begriffsbestimmung der Ästhetik diese im wesentlichen in Psychologie auf. Die Wissenschaft von den objektiven Eigenschaften des Schönen brandmarkt er (S. 5) als Metaphysik. Nun, so sei es gewagt, es auszusprechen: die Metaphysik des Schönen ist's, deren wir bedürfen; wenn die vorliegende Schrift irgend etwas erweist, so ist es dies.

Basel. Edith Landmann-Kalischer.

A. Jolles, Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst. Ein Vortrag. Mit 13 Abbildungen. Troemers Universitätsbuchhandlung (Ernst Harms). Freiburg i. Br. 1905. 8°. 51 S.

Die sehr gedankenreiche Schrift sei besonders den Kunsthistorikern angelegentlich empfohlen. Verf. sucht nachzuweisen, daß Naturwahrheit in unserem Sinne, die heute so oft als Ziel der Kunst oder wenigstens als Bedingung ihrer Wirkung angesehen wird, in früheren Epochen gar nicht erstrebt wurde. Da die bildende Kunst vom wirklich Sichtbaren in der Natur ausgeht, so wird freilich stets eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Bild und Realität bestehen, die wir allgemein Naturwahrheit nennen. Auch die Erzeugnisse der Einbildungskraft müssen naturwahr erscheinen. Aber die Grenzen der Abweichung sind verschiebbar. Zerstört eine zu große Entfernung von der Natur Kunstwerk und Kunstgenuß, so tut es eine zu große Annäherung an die Natur nicht minder. Auch für die Annäherung gibt es Grenzen; und auch diese sind veränderlich.

Das 19. Jahrhundert und gewisse Kunstrichtungen seit der Renaissance arbeiten hauptsächlich naturalistisch, d. h. sie haben die Abweichungsgrenze verhältnismäßig eng gezogen. Dieser Geschmack sollte nun aber nicht, wie es geschieht, zur Norm gemacht werden, wenn es sich um Kunstwerke handelt, die aus Zeiten mit ganz anderem Geschmack hervorgehen. Von diesem Standpunkte aus beleuchtet Verf. einzelne Phasen der Kunstgeschichte und kommt zu Auffassungen, welche von den kunsthistorisch bisher gebräuchlichen besonders bezüglich der Renaissance stark abweichen und geeignet sein dürften, eine fruchtbare Anregung zur Revision historischer Anschauungen zu geben. Verf. führt ungefähr folgendes aus: Wenn wir unseren Geschmack zur Norm machen, so werden wir der mittelalterlichen Kunst nicht gerecht, und wir geraten in den Irrtum, bei Giotto und van Eyck nur Eigenschaften sehen zu wollen, die wir selbst in gesteigertem Maße besitzen — ein Irrtum, der uns das wahre Verständnis ihrer Kunst unmöglich macht. So fassen wir auch die späteren Perioden der ägyptischen Kunst als »Erstarrung« auf, während das, was wir so nennen, dem ästhetischen Bedürfnis entsprach. Eine zu große Naturähnlichkeit wäre als Verstoß gegen die Prinzipien empfunden worden. Die offizielle Hofkunst strebte bewußt akademischen Idealen nach, und der Naturalismus mußte sich in die Kleinkunst zurückziehen. Ebenso war für die klassische Zeit der Griechen nicht die Naturwahrheit in unserem Sinne, sondern der Nomos das Höchste: das harmonische Verhältnis des Ganzen zu jedem seiner Teile und aller Teile zueinander. Und als dann später, in der römischen Kunst, der Illusionismus zur Blüte kam, blieb doch die ästhetische Theorie (Plinius) dem klassischen Ideale treu. In der altchristlichen Kunst wird das Bedürfnis nach Naturwahrheit wiederum ein anderes. Das Nichtvorhandensein von Naturwahrheit in unserem Sinne erklärt sich hier zunächst durch die Unterordnung der Malerei unter die Architektur, sodann dadurch, daß der Gegenstand des Bildes nur literarisch gegeben ist. Die Basilika und die Schriften der lateinischen Kirchenväter sind die Tyrannen, die im frühen Mittelalter die bildende

Kunst beherrschten. So gerät z. B. der Illustrator, will er dem Texte genau folgen, mit der malerischen Wahrheit in einen Widerstreit, den er nur durch vollkommenes Abweichen von der Natur lösen kann. Aber das Mittelalter empfand eben auch literarisch, nicht visuell. Seine von der Natur so stark abweichende Formensprache paßt zu seinem abstrakt-religiösen Gedankenkreise mindestens ebenso gut, wie die impressionistische Kunst zum Naturalismus unserer Tage. Die Renaissance ist nicht so sehr durch eine neue Offenbarung der Natur wie durch die Befreiung der bildenden Kunst von der Herrschaft der Illustration und Dekoration hervorgerufen. Die Verselbständigung der einzelnen Künste ist es, die den Naturalismus der Renaissance nach sich zog. Auch Giotto hat noch keine Raum- und Perspektivbegriffe, wie wir sie beanspruchen, da er illustrativ bleiben mußte. Giotto hat nicht mehr Perspektive, nicht mehr von der Raum- und Lichtwirkung gegeben als er selbst wollte; seine sogenannten Fehler sind vollständig bewußt und absichtlich; er hat, wenn man sich so ausdrücken will, von der Naturwahrheit in unserem Sinne nur einen Teil akzeptiert, sein Geschmack gebot ihm, den Rest zu vernachlässigen (S. 41). Vom Gesichtspunkt der Naturwahrheit aus wird auch in sehr interessanter Weise die Entwickelung des Misterienspiels erörtert.

Schon aus dem Vorstehenden wird deutlich geworden sein, daß Verf., so viel er gibt, doch gerade das am wenigsten hält, was er im Titel verspricht — eine Deutung des Begriffes Naturwahrheit erhalten wir in dieser Schrift nicht. Verf. folgert aus seinem historischen Überblick, daß Naturwahrheit kein Wort mit feststehender Bedeutung in der Kunstgeschichte sei. Aber können wir überhaupt noch von Naturwahrheit sprechen, wenn wir mit dem Verf. die mittelalterliche Kunst ausschließlich dekorativen und illustrativen Zwecken folgen sehen? Können wir da noch sagen, daß ein Ähnlichkeitsverhältnis irgend welcher Art zwischen Natur und Kunst gesucht wurde? Theoretisch können wir, meine ich, aus den historischen Betrachtungen des Verf.s nur die folgende Alternative gewinnen: entweder die Kunst erzielte überhaupt nicht zu allen Zeiten eine Wahrheitswirkung oder — Naturwahrheit ist nicht die einzige Form der künstlerischen Wahrheit. Da nun das mittelalterliche Publikum seine Kunst wohl als wahr, zum mindesten nicht als unwahr gefühlt hat, so fällt die im ersten Gliede der Alternative ausgesprochene Annahme dahin. Es folgt, daß in verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte verschiedene Formen künstlerischer Wahrheit erstrebt wurden, daß es daher irre führt, wenn nur der Maßstab der Naturwahrheit an die Kunst aller Zeiten gelegt wird. Dies scheint mir auch die wahre, unter einer nicht glücklichen Terminologie versteckte Meinung des Verfassers zu sein.

Basel. Edith Landmann-Kalischer.

Karl Eugen Schmidt, Künstlerworte. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, 1906. 8°. 304 S.

In einem vornehm ausgestatteten Werke legt uns der Verf. eine Fülle von Aussprüchen bildender Künstler vor über die mannigfachsten Fragen ihrer Kunst, über die Kunstbegabung verschiedener Nationen, Urteile über einzelne Künstler, über die Stellung der Kunst zur Natur, zur Wissenschaft, zum Staat und zur Regierung u. s. w. Ich habe selbst wiederholt darauf verwiesen, wie wichtig Künstlerworte für den Ästhetiker werden können, sobald er sich dem schwierigen Problem des künstlerischen Schaffens zuwendet. Denn hier kann er meist viel weniger aus eigener Erfahrung schöpfen als bei den Fragen des ästhetischen Genießens. Und wenn es auch wünschenswert ist, daß er in gewissem Maße sich selbst künstlerisch

betätige, um tiefere und richtigere Einsichten in diese Gebiete zu erlangen, so ist dies doch eine Forderung, die meist nur zu geringem Teile erfüllt wird und erfüllt werden kann, weil eben philosophische Arbeit und künstlerisches Schaffen zu weit voneinander liegen. Da können nun klärend und helfend die Schriften von Künstlern wirken; auch ein reger persönlicher Verkehr mit Künstlern kann für den Ästhetiker von hohem Vorteile sein; allerdings darf der Forscher das Gesagte und Gesprochene nicht ungeprüft hinnehmen und muß sich stets vor Augen halten, was für ein großer Unterschied darin liegt, etwas zu erleben und sich Rechenschaft davon zu geben oder es zu deuten. Dazu bedarf es psychologischer Schulung.

Es ist mir eine große Freude, daß ein so hervorragender Ästhetiker wie J. Volkelt in seinem »System der Ästhetik« (I, 34 ff.) ähnliche Ansichten vertritt: »Von besonderem Werte sind natürlich für ihn (den Ästhetiker) die Mitteilungen solcher Personen, die durch ihre künstlerische Bildung hervorragen, und denen man die Fähigkeit zutrauen darf, sich über ihr ästhetisches Erleben zuverlässig und klar zu äußern. Namentlich wenn die ästhetischen Bekenntnisse von großen Künstlern herrühren und die Innenvorgänge ihres Schaffens betreffen, kommt ihnen eine hohe Bedeutung zu. Jeder bedeutende Künstler, der uns durch Mitteilungen in die innere Werkstätte seines Sinnens und Gestaltens blicken läßt, liefert dem Ästhetiker einen Beitrag für seine Lehre vom künstlerischen Schaffen.« Wenn wir nun aber das vorliegende Werk durchgehen, so finden wir unter den neunundzwanzig Kapiteln kein einziges, das vom künstlerischen Schaffen selbst handelt. Und gerade das wäre uns am meisten erwünscht gewesen! Das ist sicherlich eine Lücke. Ferner hat sich der Verf. »um nicht gar zu weitschweifig zu werden« auf das 19. Jahrhundert beschränkt. Man kann ja billigerweise nicht mehr verlangen als der Verf. zu geben beabsichtigte; aber die Weitschweifigkeit hätte er wohl auch auf andere, richtigere Weise vermeiden können, und zwar, indem er nur bedeutende Künstler berücksichtigte. Hier kommt es doch vor allem darauf an, was hervorragende Künstler über ihr Schaffen und ihre Kunst gesagt haben; es handelt sich ja in diesem Falle durchaus nicht um eine Übersicht über ästhetische Einsichten. Denn da hätten Ästhetiker, Kunstwissenschaftler und Kunstfreunde herangezogen werden müssen. Dies Werk jedoch gibt »Künstlerworte«; und unter diesen wären uns solche von Dürer, Leonardo da Vinci, Reynolds u. s. w. weit wertvoller gewesen als hundert Zitate von recht mittelmäßigen Vertretern ihres Faches, die nur den Kunsthistoriker interessieren können.

Trotz der vorgebrachten Bedenken wird das Buch für jeden Ästhetiker anregend und zugleich lehrreich sein; am wünschenswertesten wäre es, wenn es der Anfang wäre einer vollständigen Sammlung von Künstlerworten aus allen Zeiten und allen Gebieten der Kunst. Das gäbe dann ein vortreffliches Nachschlagewerk für jeden Forscher, aus dem er erfahren kann, wie die Künstler zu diesem oder jenem Problem Stellung nehmen; vielleicht würde er auch auf ganz neue Probleme hingewiesen werden.

Prag. Emil Utitz.

Moderne Illustratoren. Von Hermann Eßwein. Verlag von R. Piper u. Co. München o. J. 8 Bde. in 4°.

Die seit 1904 erschienenen acht Bände des Gesamtwerks behandeln Thomas Theodor Heine, Hans Baluschek, Henri de Toulouse-Lautrec, Eugen Kirchner, Adolf Oberländer, Ernst Neumann, Eduard Munch und Aubrey Beardsley. Weiteren Kreisen des Publikums werden sie willkommen sein als eine Sammlung von (nicht immer guten) Nachbildungen hochgeschätzter Zeichnungen und Gemälde. Unser Interesse

haftet vornehmlich an der Art und Weise, wie der Herausgeber die Individualitäten der Künstler zu beschreiben, zergliedern und erklären versteht und wie er ihre Leistungen dem Leser durch das Wort näher zu bringen weiß.

In beiden Beziehungen bin ich von des Verfassers Vorgehen enttäuscht worden. Seine Absicht ist deutlich: er will zeigen, »in welcher Weise Mensch und Milieu, Zeit und Künstler einander bestimmen«, er betrachtet die Künstler (namentlich die Vertreter der Illustration, der Graphik und des Kunstgewerbes) als Träger von Kulturwerten. Eßwein hätte nun wie ein guter Feldmesser die Richtpunkte ausfinden und bezeichnen sollen, damit die Wegebauer ans Werk gehen können. Aber er scheint nicht zu wissen, wo die Straße laufen wird, und tummelt sich lieber kreuz und quer auf dem grenzenlosen Gebiet. So entsteht ein allgemeines Hin und Her von Gedanken, in dem kein rechter Fortschritt erkennbar ist. Während Zusammengehöriges auseinandergerissen wird, werden Betrachtungen, die nichts miteinander zu tun haben, eng verflochten. Eßweins Gedankenschiff fährt schnell, hat jedoch keinen klar erkennbaren Kurs und wohl auch nicht den wünschenswerten Tiefgang. Dazu kommt, daß der Stil recht unruhig, überreich an großen Worten und absichtlichen Paradoxien ist. So ist der Gesamteindruck der eines verwirrenden und ermüdenden geistigen Tuns.

Anderseits finden sich in den späteren Bänden Einzelheiten, die einen ebenso weit reichenden wie scharf auffassenden Blick erweisen, Bilderbeschreibungen von vorzüglicher Qualität, Worte von großer Durchschlagskraft, Gedanken, ja selbst Gedankenfolgen von nicht zu bezweifelnder Bedeutung. Um solcher Talentproben willen wünschen wir dem Unternehmen guten Fortgang, dem Herausgeber eine gedeihliche Entfaltung seiner schönen Gaben.

Berlin. Max Dessoir.

Ludwig Coellen, Neuromantik. Eugen Diederichs, Jena 1906. 125 S. 8°.

Dies Buch, das aus einer Reihe von kulturphilosophischen und kunstkritischen Einzelaufsätzen besteht, stellt sich die Aufgabe, das Verständnis für die Dichtung und bildende Kunst der Gegenwart anzubahnen (vielleicht wäre es korrekter gewesen, von einem Fördern dieses Verständnisses zu reden). Es will versuchen, das Wesen dieser modernen Kunst »aus letzten regulativen Kulturprinzipien herzuleiten«. Es will ferner durch die vergleichende Betrachtung der Romantik und der Gegenwart die Frage nach der Verwandtschaft beider Zeiten entscheiden.

Den Verfasser hat offenbar die heut oft hervorgehobene, wenn auch selten in ihrem Wesen erfaßte Ähnlichkeit zwischen der modernen Kunst und der am Anfang des 19. Jahrhunderts emporblühenden Kunstart, die man Romantik nennt, veranlaßt, diesen Begriff der Romantik einmal zu lösen von der Begrenztheit, die er als Bezeichnung einer historischen Erscheinung bisher hatte. Er versucht ihn psychologisch — und zwar so weit wie möglich — zu fassen, wobei ihm ja zahlreiche Vorarbeiten über die romantische Seelenart zu Hilfe kommen konnten. Und er findet nun in diesem bestimmten Seelenzustand eine im Lauf der Kulturentwickelung typisch wiederkehrende Erscheinung. Dieser Seelenzustand beruht, wie C. meint, im letzten Sinne darauf, daß in den Seelen eine Disharmonie eingetreten ist zwischen der Idee des Seins und dem, was die Erfahrung über das Sein aussagt. Immer zur Zeit einer Kulturschwankung, eines Ringens um neue Kultur träte dieser Seelenzustand als eine bestimmte Entwickelungsstufe ein. Er löse einen Naturalismus ab, der die Zerstörung einer bisher gültigen Seinsidee durch Erweiterung der Erfahrung bedeute. Einen Naturalismus, als dessen notwendige Folge eine Sehnsucht nach neuer Seinserfassung und ein chaotisches Ringen um die

Harmonisierung von Erfahrung und Seinsidee sich ergeben müsse. Dieses Ringen endige zeitweilig in einer solchen Harmonie, in der die Idee vom Sein, die sich die Seele gebildet habe, in der Erfahrung vollständig enthalten erscheint. Gemäß dem Wesen unserer Seele aber könne dieser Zustand, als dessen Ausdruck in der Kunst die »klassische« Stufe einer Kulturperiode zu betrachten sei, nur ein vorübergehender sein. In ihm liege schon Keim und Bedingung zu einer neuen Romantik. Dieser Rhythmus der Kulturentwickelung sei besonders faßbar in den Stiloffenbarungen einer Zeit. Als charakteristische Erscheinung zeige der Kunststil einer romantischen Kulturstufe Hinneigung der Künstler zu Mystizismus, Ästhetentum und Dekadenz. Der Mystizismus sei seinerseits der deutlichste Ausdruck jener Sehnsucht nach Harmonisierung von Erfahrung und Seinsidee, weil ja die Mystik versuche, vermöge der Intuition ohne Umweg über die dialektische Erkenntnis das Individuum mit dem Sein in unmittelbare Berührung zu setzen. Die Flucht des Ästheten in die Welt reiner Form, seine Wegwendung vom Leben sei gleichfalls ein Ausdruck jener durch den Naturalismus gereizten Sehnsucht nach harmonischer Schönheit; endlich beruhe die Dekadenz, das scheue und sehnsüchtige Zurückweichen des Menschen vor der Überfülle des neugefühlten, aber noch nicht gebändigten Lebens auf den gleichen psychischen Ursachen.

Der Verfasser sieht nun einen Teil der oft behaupteten Ähnlichkeiten der modernen Kunst, die alle jene Kennzeichen zeigen, und der Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts darin beruhen, daß beide Kunststile eben der Ausdruck jener Stufe der Kulturbildung seien, die er mit seiner neuen Anwendung des Wortes als »romantische« bezeichnet.

In den Partien, in denen der Verfasser dies Schema der Kulturentwickelung herausarbeitet, liegen die wertvollsten Inhalte des Buches. Diese Betrachtungsweise, zu der ja methodische Anregungen etwa in den historisch-philosophischen Arbeiten Karl Joëls zu holen waren, stellt die Gegenwartskunst wie die Romantik in einen großen Zusammenhang, innerhalb dessen es leichter ist, zur Erkenntnis ihrer Probleme zu kommen. Nun sucht der Verfasser dies von ihm aufgestellte Schema der Entwickelung, das er selbst vorsichtig als ein Idealschema bezeichnet (S. 30), im geschichtlichen Stoff nachzuweisen. So streift sein Blick — ich möchte diesen Ausdruck im kritischen Sinne brauchen — die Kulturschwankung bei Eintritt des Christentums in die griechisch-römische Welt. Wer nun auf 37 Druckzeilen auch nur die seelischen Grenzlinien einer solchen Zeit nachzuzeichnen unternimmt, hat von vornherein einen gewissen Widerstand des Lesers gegen sich, — in welchem Zusammenhang auch immer es geschehe. Entkräftet kann dieses Bedenken werden durch jene spielende, auf eigenster Durchdringung beruhende Beherrschung des Stoffes, die es erlaubt, ein Zusammenfassen der Ergebnisse in knappsten Sätzen, Beispielen, Schlagworten zu geben. Doch solche Beherrschung verrät sich hier nicht mit überzeugender Kraft und auch nicht in den Seiten, die der Kulturschwankung im 15. Jahrhundert gelten. Die konstruierende Begabung des Verfassers erscheint seiner Fähigkeit zur Durchdringung des historischen Materials überlegen, und die Kürze der Formulierung bedeutet bei ihm oft eine Gefährdung des Inhalts. So weckt der Satz: »Die Zeiten, in denen der aufdämmernde Individualismus die mittelalterliche gebundene Vergesellschaftung des Einzelnen auflöst, beginnen mit der sogenannten Renaissance des 15. Jahrhunderts in Italien«, so wie er da steht, ein entschiedenes Unbehagen. Abgesehen davon, daß für den Individualismus in Italien das 14. Jahrhundert mit Petrarca und Boccaccio doch wohl in Betracht kommt, fragt man sich, wie denn der Verfasser die deutsche Mystik des 13. und 14. Jahrhunderts, die doch in vieler Beziehung als eine Vorstufe des Individualismus zu betrachten

ist, einordnet. Man fragt sich ferner, warum er gerade innerhalb seiner Zusammenhänge dieser auch künstlerisch, stilistisch so bedeutsamen Erscheinung keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. In den Sätzen über künstlerische Stilbildung im Quattrocento sind wohl die Hauptlinien einer naturalistischen, romantischen, klassischen Periode richtig nachgezeichnet. Aber im einzelnen erweckt es Befremden, daß die literarische Entwickelung kaum gestreift wird. Und auch die Bezeichnung eines Künstlers wie Donatello, dessen späte Werke ein so starkes Ringen um Stilbildung ausdrücken, als Nur-Naturalisten erregt Widerspruch, da der Naturalismus, solange er Nur-Naturalismus ist, Stilauflösung bedeutet. Und wiederum vermißt man in den Worten über Mantegna, obwohl sie seine spätere Entwickelung treffend charakterisieren, ein Eingehen auf sein Verhältnis zum Naturalismus. Es tritt in der Art, wie C. hier die Künstlergenerationen scheidet, überhaupt nicht zu Tage, was dann später bei der Betrachtung des 18. Jahrhunderts nicht fehlt: wie die großen Individuen der Zeit die drei Entwickelungsstufen nacheinander durchlebt haben. Überhaupt scheint mir die Gabe des Verfassers, vereinfachend zu sehen und seine Entwickelungslinien möglichst reinlich aus dem Material herauszuheben, sich hie und da als gefährlich zu erweisen. Die Komplikationen gelten ihm zu wenig. Das macht sich in manchem einzelnen, auch in der als Ganzes recht interessanten Betrachtung über die Kulturschwankung um 1800 geltend.

C. geht nun aber über jenen Nachweis hinaus, daß die Ähnlichkeit unserer gegenwärtigen Kunst mit der Romantik auf solcher Wiederkehr einer romantischen Stufe der Kulturbildung beruhe. Er sucht durch eine eingehendere Betrachtung der beiden Zeiten darzutun, daß noch eine engere Verwandtschaft zwischen ihnen bestehe, daß die alte Romantik unmittelbar die Grundlage der Gegenwart darstelle. Bei jener Betrachtung der Kulturschwankung um 1800 will er zugleich zum Erweis seines Schemas eine Stilperiode durch alle Phasen verfolgen. Hier wäre nun im einzelnen manches einzuwenden. Das Wort Naturalismus ist zu vieldeutig, um so allgemein gebraucht zu werden, wie C. es tut: der Naturalismus des reinen Gedankens, wie C. den Rationalismus mit einem glücklichen Wort nennt (dem modernen Naturalismus so entgegengesetzt wie möglich), ist nicht scharf genug geschieden von dem Erfahrungsnaturalismus des Sturmes und Dranges, der dem unserigen jedenfalls näher verwandt ist. Dann ist hier wie auch öfter das Prinzip nicht klar, nach welchem der Verfasser die ausländische Kunst heranzieht oder vernachlässigt. Er will eine Begleiterscheinung der romantischen Kulturstufe, die dekadente Dichtung als vorhanden erweisen und holt die französische Emigrantenliteratur heran — während er sonst fast ausschließlich deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts betrachtet. Übrigens, warum wird gerade hier die Arbeit von Brandes über die Emigrantendichtung zitiert? Man würde in einer solchen Schrift, wie die C.s ist, wohl überhaupt keine Literaturangaben verlangen. Wird aber einmal zitiert, so vermißt man an anderen Stellen einen Hinweis etwa auf Georg Simmels Schriften; man erwartet in den Abschnitten über Schopenhauer und die Romantik die Erwähnung von Karl Joëls Arbeit über diesen Gegenstand.

Recht eng faßt C. in diesen Abschnitten den Begriff der klassischen Kunst innerhalb der Kulturschwankung um 1800. Goethes Werke erscheinen bei ihm fast ganz als durch antikisierende Bestrebungen gemilderte Romantik; der späte Schiller ist ihm der Typus des Ästheten, »der feinnervig alte Kulturwerte« aufnahm. Daß Goethe mit der Romantik in einer ganz besonderen inneren Beziehung stand, fühlt C. richtig heraus; die Art dieser Beziehung ist wieder ein Problem der modernen Literaturbetrachtung geworden.

Aber C. ist sich der Schwierigkeit des Problems kaum bewußt. Bevor über

Goethes Verhältnis zur Romantik so entscheidende Worte gesprochen werden dürften, wie C. es etwa S. 58, 59 tut, müßte noch manche literarhistorische, manche stilvergleichende Vorarbeit erledigt werden. Um nur eines von vielem zu nennen: gerade die Werke, von denen man weiß, daß sie während oder nach einer Berührung mit der Romantik entstanden sind, in denen man Goethe im romantischen Stoffgebiete zu Gaste findet, romantischer Formmittel sich bedienen sieht, gerade sie müßten dringender als bisher um das befragt werden, was denn nun wirklich romantischen Geistes in ihnen ist. Bis in die letzten Stilfeinheiten, bis ins zarteste Geäder des Sprachlichen — in dem die Seele des Kunstwerks wohnt — müßten sie mit zweifellos romantischen Dichtungen verglichen werden. Bei solchem Vergleich wäre dann immer das Ganze des Goetheschen Lebenswerkes, aus dem jene Dichtungen hervorwuchsen, im Auge zu behalten. Vielleicht käme man zu dem Ergebnis, daß Goethe gerade da oft der romantischen Seele am fernsten ist, wo er sich am nächsten mit ihr zu berühren scheint. Vielleicht! Vorläufig können wir noch nicht sagen, wie weit die Romantik für Goethe nur etwas war, das er erlebte wie so vieles andere, wie weit sie etwas war, das in ihm lebte, längst ehe eine Romantikergeneration existierte. Wir wissen noch nicht: war die Romantik ihm Lebensstoff, der verarbeitet wurde nach dem großen Aneignungsgesetz, mit dem jener lebensvollste Organismus Nahrung zu ziehen wußte auch aus dem seinem Wesen Fremden — oder war sie Wesen seines Wesens? Trat sie ihm in jener Künstlergeneration nun als gleichsam selbständig, übermächtig gewordener Teil seiner Natur entgegen? Diese letzte Möglichkeit scheint für C. schon Gewißheit geworden zu sein —, wie ich meine, zu sehr auf den bloßen Eindruck hin. Und das »abgekürzte Verfahren« in der Darstellung, zu dem die Anlage des Buches zwingt, wirkt gerade in solchen Abschnitten, wo es sich doch um strittige Fragen handelt, nicht besonders günstig.

Noch weniger kann man ohne weiteres die Art gut heißen, wie C. Schiller in den Zusammenhang seiner Darstellung einordnet. Gewiß ist hier viel Richtiges gefühlt, wenn C. in Schillers späterer Dramatik mehr das formale Suchen und Experimentieren betont wissen will als den Gehalt, wenn er hervorhebt, wie Schiller bei der Stoffwahl von ästhetischen Problemen beherrscht wurde, die den Denker beschäftigten. Aber was soll hier das Wort »Ästhet«? Es ist irreführend. C. wird zur Wahl dieser Bezeichnung, fürchte ich, nur durch den Wunsch verleitet, in den Stilkämpfen um 1800 Parallelerscheinungen zur Kunst der Gegenwart zu finden. Er selbst braucht das Wort Ästhetentum sonst im Sinne einer bewußten Abkehr von den Inhalten des Lebens.

Wenn er nun einschränkend sagt, Schiller habe als dichterischer Verkündiger der Kant-Fichteschen Weltanschauung, als Gestalter eines abstrakten Menschheitideals wohl auch inhaltlich fördernd für den Stil der Zeit gewirkt, aber doch nur in begrenztem Maße, weil dieses Ideal rein dialektisch gewonnen worden sei — so trifft er damit nicht das Rechte. Denn dieses Ideal war nicht nur eine Folgerung, die Schillers Denken aus dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts zog mit Hilfe einer Philosophie, die der »wahre Kulminationspunkt der rationalistischen Aufklärungsperiode« war. Durch die Berührung mit der Philosophie wurde vielmehr eigenster Lebensinhalt des Menschen erst in die seelische Sphäre gehoben, in der er Kunst erzeugen konnte. Insofern kam Schiller von der Dialektik her. Aber muß man, oft Gesagtes wiederholend, C. einwenden, daß die Umwandlung des Kantischen menschlichen Ideals zum Schillerschen sittlichen Ideal nur möglich war, weil diese Philosophie für Schiller kein bloßes Gehirnerlebnis war, sondern weil er sie mit seinem ganzen Sein zum Erlebnis verschmelzen konnte? Und daß, so wie Schiller

sein ethisches Ideal in der Dichtung ausdrückt, er Lebensinhalte seiner Zeit gibt, das als bewußt und klar Gewordenes gibt, was verwirrt und verdunkelt schon in vielen gelebt hatte? — Noch unglücklicher als das Wort Ästhet scheint mir der Ausdruck »feinnervig« für Schiller gewählt. Wenn etwas an Schiller nicht fein war, so waren es seine Nerven. Und unverständlich ist es mir, wie man, zumal nach Diltheys Hölderlin-Aufsatz, noch ohne genauere Begründung Hölderlins Kunst als »steriles Ästhetentum« bezeichnen kann.

Trotz mannigfacher Einwände im einzelnen wird man doch in der Art, wie C. von der Kulturschwankung um 1800 ein Bild entwirft, das Talent anerkennen, große Linien zu sehen, wird man dem beistimmen, was er über das Emporwachsen des modernen »relativen Individualismus« aus dem romantischen »absoluten Individualismus« sagt. Bei dem Vergleich der modernen Kunst mit der romantischen muß aber meines Erachtens gerade ein Unterschied hervorgehoben und auf seine Gründe hin untersucht werden, den C.s Darstellung nur streift: das grundverschiedene Verhältnis zur Philosophie. Das Getragensein vom Geiste der romantischen Philosophie ist ja gerade ein Hauptmerkmal der romantischen Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts — und wie locker geknüpft ist heute das Band zwischen Philosophie und Kunst! Psychologie und Ethik der Neuzeit beeinflußten wohl unsere Literatur, aber wie wenig beruht unsere neuere Kunst etwa auf den modernen Ansätzen zu einer Erkenntnistheorie. Wie ließe sich die Bedeutung der Lektüre von Machs, Avenarius' Schriften für moderne Künstler mit dem vergleichen, was die Lektüre von Kant, Fichte, Schelling den Romantikern gab? Mag man immerhin den Geist moderner Erkenntnistheorie aus den gleichen seelischen Wurzeln ableiten wie das Wesen moderner Kunst — es fehlt jene deutliche Einflußbeziehung, jene bewußte Synthese beider Lebensgebiete: der Philosophie und der Kunst. C. fühlt wohl die Wichtigkeit dieses Punktes, das beweist die Art, wie er einen modernen Künstlerphilosophen, Maeterlinck, an den Anfang seiner Betrachtung stellt und in der Mystik Maeterlincks eine Wiederkehr romantischer Versuche sieht, sich dem Sein durch Intuition unmittelbar zu nähern. Er sieht die Wiederkehr des gleichen Durstes nach Erfassung des ganzen Seins, der die Romantiker beseelte und sie die philosophische Dialektik durch poetische Mystik ergänzen ließ. Gerade hier aber müßten ihm die Gegensätze auffallen. Ganz abgesehen von dem ungeheuren Unterschied an geistiger Kraft zwischen dem romantischen Philosophen und dem modernen Dichter, der sein Lebensgefühl nicht nur in zartgliedrigen verschwiegenen Kunstwerken, sondern hie und da auch in redseligen Abhandlungen ausdrückt — Maeterlinck kommt ja gar nicht zu einer Metaphysik, er entwickelt nur eine Ethik, die auf einer modernen verfeinerten und ins Mystische gesteigerten Seelenkunde beruht. Man ist übrigens erstaunt, in den Abschnitten von C.s Buch, die den Zusammenhang zwischen moderner Philosophie und Kunst berühren, verhältnismäßig wenig von Nietzsche zu hören.

Vor allem aber verdiente die Tatsache weit stärker hervorgehoben zu werden, daß eben durch die Geistesentwickelung des 19. Jahrhunderts jener Mut zur Synthese gebrochen wurde, der die Romantik so stark erfüllte. »Denn das ist doch die Entwickelungsformel des neuzeitlichen Geistes, daß er die Lebenselemente aus ihrer ursprünglichen undifferenzierten wurzelhaften Einheit auseinanderlegt, individualisiert, für sich bewußt macht, um sie erst nach so gesonderter Ausbildung zur neuen Einheit zusammenzuführen« (Simmel).

Es scheint aber, als sei die Stunde noch nicht gekommen, da diese Zusammenführung zur Einheit glücken kann, ohne daß etwas von der schmerzvoll eroberten Empfänglichkeit für Differenzen aufgegeben werden muß. Und der Glaube, der

feste Glaube daran, zu dieser Synthese gelangen zu müssen, der mit dem »Zauberstab der Analogie« alles zur Vereinigung ladende Geist der Romantik, der entfernt sie von uns bei aller Ähnlichkeit, die man finden mag. Wir sind weder auf dem Gebiet der Wissenschaft noch in der Kunst von diesem Geist erfüllt. Freilich eine Sehnsucht danach regt sich allenthalben, das erkennt C. richtig und sucht in den viel Feines enthaltenden Einzelaufsätzen über moderne Künstler überall dies Streben nach einer neuen einheitlichen Lebenserfassung nachzuweisen. Aber er übersieht, wieviel Zweifel und Zagen gerade bei den Besten dieser Sehnsucht beigemischt ist und wie gerade die modernen Werke, deren Schöpfer allzufrüh diesen nur zu gerechtfertigten Zweifel weggeworfen haben — ich nenne Dehmels »Zwei Menschen« — nicht rein vollendete Kunstwerke werden konnten. Daß C. hier eine künstlerische Sehnsucht mit einem künstlerischen Können verwechselt, das erklärt auch solche Entgleisungen seines Urteils wie die verblüffende Überschätzung der Eulenbergschen »Kassandra«. Von diesen Einzelaufsätzen möchte ich den »Von Schiller bis Ibsen« überschriebenen als gelungen hervorheben.

Berlin. Helene Herrmann.

Hermann Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle a. S., Max Niemeyer, 1906. VI und 273 S. gr. 8°.

Der Verfasser hat sich durch seine Studie »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik« (1899) eine bemerkenswerte Sonderstellung unter den Forschern auf dem Gebiete der Musik des Altertums errungen, indem er statt des Tonsystems und der Notenschrift der Alten, wie sie durch eine große Zahl gründlicher theoretischer Arbeiten vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. dargestellt und überliefert sind, vielmehr die Ansichten der alten Philosophen über die ethischen beziehungsweise ästhetischen Werte der Musik zum Gegenstand seiner Untersuchungen machte. Der vorliegende Band bildet eine direkte Fortsetzung dieser musikethischen Studien für die Zeit des ausgehenden Altertums und beginnenden Mittelalters. Der Zusatz »und ihre Grundlagen« im Titel des Buches ist sehr zu betonen; denn ausdrücklich wünscht der Verfasser S. VI der Vorrede, den Begriff Mittelalter »vom musikhistorischen Standpunkt aus« aufgefaßt zu wissen, »d. h. als die Zeit des einstimmigen unbegleiteten Gesanges ... aber auch innerhalb dieses Zeitabschnittes soll nicht etwa eine Ästhetik des voll ausgebildeten gregorianischen Gesanges gegeben werden. Den Gegenstand des vorliegenden Werkes bilden vielmehr in erster Linie jene frühesten Zeiten des Werdens, des Übergangs vom Altertum ins Mittelalter, des Kampfes der ersten christlichen Kirche um ihr neues Musikideal.«

Das ist ein klar ausgesprochenes Programm, und es steht niemandem ein Recht zu, den Verfasser deswegen zu tadeln, wenn er seine Aufgabe so eng begrenzt. Bedenklich muß nur zunächst der Umstand machen, daß nach Ausschließung des »voll ausgebildeten gregorianischen Gesanges«, von welchem Abert eine sehr hohe Meinung hat (S. 17), den er aber für etwas von der Musik der ersten Jahrhunderte der Kirche durchaus Verschiedenes hält, das eigentliche Objekt der mit erstaunlichem Fleiße zusammengetragenen Äußerungen der Philosophen des späten Altertums und der Kirchenväter doch nur ein Nebelbild ist. Was für eine Musik das eigentlich war, welche so energisch sowohl von der Musik des klassischen Altertums als auch von der weltlichen Musik des Mittelalters unterschieden wird und die doch auch mit dem »gregorianischen« Gesange nicht identisch gewesen sein soll, vermag man sich beim besten Willen nicht vorzustellen. Abert denkt sich dieselbe augenscheinlich als überaus primitiv. Er gesteht zwar, daß die Anfänge der Entwickelung der

kirchlichen Musik »in dichtes Dunkel gehüllt« sind (S. 3, 7), verrät aber doch gelegentlich seine eigentliche Ansicht, daß die Musik zunächst im Kultus eine »überaus bescheidene Rolle« gespielt habe (S. 10) und eine Gesangsmusik »allerprimitivster Art« gewesen sei (ebda.). Positive Behauptungen aber wie die (S. 10, 225) daß »das auf den Rahmen eines Tetrachords beschränkte Tonmaterial der ältesten Psalmodie der Musik zur Entfaltung ihrer Wirkungen nur einen geringen Spielraum geboten habe«, stehen doch zu dem vorausgegangenen Eingeständnis der vollständigen Unkenntnis der Beschaffenheit der Anfänge der kirchlichen Musik in einem so auffallenden Gegensatze, daß man stutzig werden und fragen muß, ob nicht der Verfasser doch eine vorgefaßte Meinung von eben dieser Beschaffenheit hat, welche zwingt, seine Darstellung mit Vorsicht aufzunehmen und erst im einzelnen näher zu prüfen.

Das Resultat einer solchen Prüfung ist zunächst, daß sich Abert auf den Standpunkt O. Fleischers stellt und als eigentlichen Ausgangspunkt der Kirchenmusik eine Art monotoner Rezitation annimmt, welche nur ganz allmählich nach dem Aufkommen der Tonarten (!) (S. 3; S. 195 ist gar von einer Einführung der Tonarten die Rede!) durch Eindringen konzentischer Elemente zu wirklichem Gesange sich fortentwickelte (S. 17). Nur von diesem Standpunkte aus ist aber die Auslegung möglich, welche Abert in dem ersten Teile seines Buches den Aussagen der alten Schriftsteller gibt. (Vgl. S. 10 den »asketischen Zug« der Musikästhetik der Kirchenväter, das »notwendige Übel«, »geringschätzendes Dulden«, S. 12 die »reuige Zerknirschung des Sünders« und die immer wieder betonte »*compunctio cordis*«, S. 15 »daß es um die musikalische Ästhetik des Mittelalters wenigstens zu dessen Beginn sehr trübe bestellt ist«.)

Mehrmals läßt Abert deutlich erkennen (S. 17, 225), daß er erst seit Aufkommen der Lehre von den acht Kirchentönen — im 8. Jahrhundert — die Fortbildung der monotonen Psalmodie zum eigentlichen Gesange annimmt. Das ist zwar nicht ganz so schlimm wie Fleischers Idee, daß erst die Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts den Sinn für Melodie geweckt hätten, aber es ist auch noch bedenklich genug. Die ganze Darstellung Aberts beruht aber auf der Voraussetzung eines Grundzugs steriler Askese und absichtlicher Fernhaltung sinnlichen Reizes aus der Kirchenmusik der ersten Zeiten.

Selbst wenn diese Ansicht von der Beschaffenheit der offiziellen Kirchenmusik der ersten Jahrhunderte einwandfrei wäre, so müßte doch die Lösung der Aufgabe, welche der Titel des Buches dem Verfasser stellt, als eine in hohem Grade einseitige bezeichnet werden. Denn die »Musikanschauung des Mittelalters« ist doch, auch wenn man nur die ersten drei Jahrhunderte ins Auge faßt, nicht ohne weiteres zu identifizieren mit den Eiferungen fanatischer Gegner der weltlichen Musik. Zwar sagt Abert (S. 12): »Was es freilich mit der Stellung der Musik im täglichen Leben des Volkes für eine Bewandtnis hatte, darüber ist uns keine nur annähernde Vorstellung möglich, denn die weltliche Tonkunst jener Periode ist, dank der ablehnenden Haltung der Kirche, vollständig verloren«. Aber er übersieht, daß die kirchliche Tonkunst derselben Periode uns gleichfalls vollständig verloren ist, wenigstens wenn der »gregorianische Gesang« so späten Ursprungs ist, wie Abert meint. Selbst der blinde Glaube an die äußerst wackelige Beweisführung Fleischers, daß die Notierungen der Klagelieder Jeremiae in der Bibel Ceolfrids Denkmäler der ältesten kirchlichen Singweise seien, berechtigt noch nicht zu Schlüssen solcher Bestimmtheit, wie sie Abert mit Fleischer für die Beschränkung des Psalmenvortrags auf den Umfang eines Tetrachords mit Durcharakter (?) zieht und mehrfach verwertet. Gerade die heftige Polemik gegen das teuflische Blendwerk der weltlichen
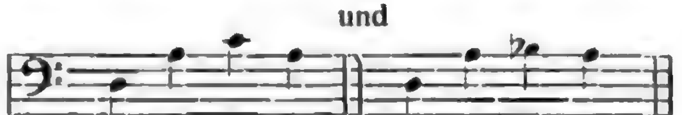
Musik (S. 77), deren positive Eigenschaften, nämlich die Gewalt des sinnlichen Klangreizes über die menschliche Seele, doch auch die Kirchenmusik von Anfang an nicht ganz entbehren konnte, sogar als »Notbehelf, um die Schwachen und Lässigen zur Aufnahme des Wortes Gottes gefügig zu machen«, zu benutzen wußte (S. 10), ist doch ein sehr starker Beweis dafür, daß auch das früheste Mittelalter neben der asketischen auch eine genießende Musikanschauung kannte, die sogar ohne allen Zweifel die mächtigere und allgemeinere war. Ich würde deshalb doch Sätze wie die folgenden (S. 11) keinesfalls unterschreiben: »Bei den Alten hatte sie (die Musik) außer ihrer staatlichen Stellung auch im privaten und gesellschaftlichen Leben eine ganz hervorragende Rolle gespielt. Dies fiel im Mittelalter vollständig weg: eine weltliche Tonkunst wurde neben der geistlichen nicht anerkannt (!). Der Grund dieser hochwichtigen, die gesamte mittelalterliche Musikästhetik beherrschenden Anschauung liegt aber nicht sowohl in der ganz allgemeinen (?) Hinneigung des Mittelalters zur Askese, zur Abkehr von den Dingen dieser Welt, sondern er entsprang zunächst den praktischen Verhältnissen während jener ersten Jahrhunderte, nämlich der Gegnerschaft gegen die längst in rapidem Verfall begriffene heidnische Tonkunst.«

Die Zeit, welche Abert seinem Programm gemäß hauptsächlich im Auge hat, die ersten drei bis vier christlichen Jahrhunderte, ist bekanntlich dieselbe, aus welcher nicht nur die Mehrzahl der erhaltenen musiktheoretischen Werke der Griechen (älter sind nur Aristoxenos, Euklid und die pseudoaristotelischen Probleme), sondern der auch noch das Seikiloslied und die Mesomedeshymnen entstammen, und der rapide Verfall der antiken Musik wird ja schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. von den Theoretikern beklagt! Darüber ist doch gewiß eine Täuschung nicht möglich, daß die griechische Musik noch über diese Zeit hinaus ein sehr bedeutsamer Kulturfaktor gewesen ist, und daß die vielverrufene Epoche der entarteten Virtuosität eine Zeit der hochgesteigerten Kunsttechnik gewesen ist. Ähnliche Erscheinungen weist ja die neuere Kunstgeschichte ebenfalls auf. Vom 4. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung ab kommen aber, wie Abert freilich erst in späteren Teilen seines Buches ausführt (S. 202 ff.), ganz andere Gegensätze gegen jene angeblich älteste monotone Psalmenrezitation in der Kirchenmusik zur Geltung, nämlich schlichte Liedweisen mit syllabischer Komposition von Texten einfacher strophischer Konstruktion in Zeilen gleicher Silbenzahl und gleicher Akzentuation, für welche auch Abert (S. 205) annimmt, daß ihnen »weltliche, also volkstümliche Elemente zu Grunde liegen«. Nach Aberts Auffassung ist das ein erstmaliges Eindringen konzentischer Elemente — freilich 400 Jahre früher, als der erste Teil seiner Arbeit ein solches konstatiert —, welche »den ursprünglichen Anschauungen der Kirche von dem Wesen und den Aufgaben der Musik fremd waren, ja ihnen geradezu widerstrebten«. Diese »in Tonarten gesetzten« (!) liedartigen Gesänge, sowohl die Troparien der griechischen Kirche als die abendländischen Hymnen seit Ambrosius bedeuten also nach Abert eine erstmalige Fortentwickelung der Kirchengesänge zu wirklicher Melodiebildung, also eine reichere Entfaltung musikalischer Mittel. So müssen sie notwendigerweise definiert werden, wenn man für die ersten Jahrhunderte »einfache Rezitation nicht auf rein musikalisch-melodischer sondern auf sprachlich-grammatikalischer Grundlage« (S. 202) annimmt. Dieser wie gesagt nicht weniger als unanfechtbaren und streng erwiesenen Ansicht steht aber eine vollkommen gegenteilige gegenüber, welche für den ältesten christlichen Kirchengesang ein Herübernehmen reichentwickelter Psalmengesänge aus dem jüdischen Tempeldienste annimmt, die den eigentlichen Stamm des »gregorianischen Gesanges« bilden. Diesen gegenüber würden aber die schlichten, liedartigen Troparien und Hymnen vielmehr eine sehr

starke Vereinfachung, ein Zurückgehen auf eine mehr volksmäßige Weise bedeuten. Abert hat den Versuch gemacht, sich mit den recht alten, nämlich auf Hilarius und Augustinus zurückgehenden, eine sehr deutliche Sprache redenden Zeugnissen für die frühe Existenz der Halleluja-Gesänge und überhaupt der Jubilationen abzufinden, welche freilich zu dem »asketischen Grundzuge« der ältesten Psalmodie ganz und gar nicht passen. Daß ihm dieser Versuch nicht gelungen ist, muß mit nackten Worten gesagt werden. Der Unterbau von Aberts künstlicher Konstruktion erweist sich nachträglich als gänzlich unfähig, dessen Last zu tragen, und man muß geradezu absichtlich die Augen schließen, um nicht zu sehen, daß von allem Anfange an das jauchzende Lobpreisen Gottes zum mindesten neben der reuigen Zerknirschung des Sünders als gleichberechtigter Faktor in der Kirchenmusik bestanden hat. Und das ist auch gar nicht anders denkbar. Nicht das monotone Rezitieren der Psalmen, das zwar ebenfalls alt sein mag, aber immer nur als Folie des wirklichen Gesangs einen breiten Raum in Anspruch genommen hat, sondern der reichentwickelte Gesang einzelner Psalmverse, in dem die verschiedensten Stimmungen zum Ausdruck kamen von der schmerzlichsten Klage bis zum überströmenden Jubel, ist das herzbezwingende Machtmittel gewesen, welches der Kirche auf ihrem Siegeszuge durch die Welt die Musik verlieh.

Wenn Abert (S. 210) die *jubili* — wieder mit Berufung auf Fleischer — als Nachzügler der instrumentalen Zwischenspiele beim jüdischen Psalmengesang zu erklären sucht, so gesteht er damit doch eigentlich wider Willen ein, daß der Psalmengesang ursprünglich reich musikalisch entwickelt gewesen ist. Daß ὑποψάλλειν nicht »dazwischen spielen«, sondern »dazwischen singen«, nämlich jene alten volkstümlichen Zwischenrufe (Refrains) wie Halleluja und Kyrie eleison bedeutet, hat Peter Wagner (Einführung in die Gregorianischen Melodien I, S. 18) belegt.

Das Gesamturteil über Aberts Buch als Ganzes kann somit nur ein ablehnendes sein. Es wäre aber auch im einzelnen noch gar manches zu monieren, was auf eine nur oberflächliche Bekanntschaft mit dem gregorianischen Choral deutet, z. B. S. 259 die Behauptung: »Einem Quintensprunge z. B. kann in derselben Richtung überhaupt keine Tonbewegung mehr folgen, hier ist das Zurückbiegen der melodischen Kontur unerläßlich.« Jeder Choralkundige weiß, daß für den ersten Kirchenton die Wendungen:



ganz besonders beliebt und durch die Tonarien als alte Melodiemodelle normiert sind; aber auch in anderen Tönen ist das Weitergehen nach dem Quintensprunge durchaus nichts Seltenes (vgl. Antiphonar von Montpellier p. 23, 75, 77, das Halleluja *de circumcisione* (g d′ e′ d′), Graduale *Eripe me* (d c g a c′ h c′ a) u. s. w. Auch die Bemerkung (S. 263), daß eine Komposition mit der Finalis normaliter auch zu beginnen habe, ist falsch, ebenso S. 264, daß der Reperkussionston für die Schlüsse der Distinktionen bevorzugt werde. Das alles sind zwar Kleinigkeiten, die aber bei einer derartigen Spezialarbeit doch ins Gewicht fallen, da sie Mangel an Sachkenntnis auf dem eigentlichen Spezialgebiete verraten, ohne welche natürlich eine zielbewußte einheitliche Durchführung des Programms nicht wohl möglich ist. Als Mangel wird auch empfunden, daß die in der Einleitung aufgestellte enge Begrenzung des zu besprechenden Zeitraums in der Folge gar nicht beachtet wird, vielmehr Auslassungen der Musikästhetiker bis ins 14., ja 15. Jahrhundert hinein ausgespielt werden. Unter solchen Umständen wird aber immer unverständlicher, wieso die asketischen Ansichten einiger Kirchenväter als die Musikanschauung des Mittelalters sollen gelten

können. Welch eminente Rolle die weltliche Musik auch schon vor der Zeit der Minnepoesie gespielt hat, ist bekannt genug, um die Frage nach ihrer Beschaffenheit immer wieder rege werden zu lassen. Da dieselbe nicht eben asketischen Anschauungen huldigt, so setzt sie zum mindesten der Generalisierung des Grundgedankens für das ganze Mittelalter einen kräftigen Widerspruch entgegen.

Trotz der Unhaltbarkeit der leitenden Idee und des Mangels einer klaren Disposition und übersichtlichen chronologischen Ordnung ist Aberts Arbeit doch in hohem Grade dankenswert, da sie eine Menge bisher kaum beachteter Aussprüche von Philosophen des ausgehenden Altertums und der Kirchenväter über die Musik zusammenstellt. Den Schwerpunkt bildet das erste Kapitel: »Die musikalische Ästhetik des ausgehenden Altertums« (Neupythagoräer Nikomachus, Photius, Philo von Alexandrien; Neuplatoniker Plotinus, Porphyrius, Jamblichus, Proklus), auch die Auszüge aus den Schriften der Kirchenväter sind dankenswert und bieten eine Fülle sonst nicht zu findenden Materials. Die Verquickungen von religiösen und musikalischen Begriffen durch die Vermittlung der Zahlensymbolik, welche durch das ganze Mittelalter eine so große Rolle spielen, auch die Instrumentalsymbolik und Allegorien aller Art geben in der Tat ein anschauliches Bild von der Denk- und Schreibweise des kirchlichen Mittelalters. Nur für die Einsicht in das Wesen der Musik des Mittelalters springt nicht der Gewinn heraus, den man nach dem Titel des Werkes zu erwarten berechtigt ist.

Leipzig. Hugo Riemann.

Corrado Ricci, Kinderkunst. Aus dem Ital. übers. von E. Roncali. Mit einem Vorwort von Karl Lamprecht. Leipzig, R. Voigtländer, 1906. 61 S.

Die freie Kinderzeichnung ist in den letzten Jahren ein wissenschaftliches Problem von vielseitiger Bedeutung geworden. Der Psychologe will durch sie in verschiedene Gebiete des kindlichen Seelenlebens: Anschauung und Gedächtnis, Phantasie und Interesse, Begabungsgrad und -art, Einblick gewinnen; Kunsterzieher und Schulmänner suchen ihren erziehlichen Wert gegenüber dem alten mit Vorlagen arbeitenden Zeichenunterricht ins rechte Licht zu stellen; Ästhetiker und Historiker entdecken überraschende Parallelen zwischen den Frühstadien der Kunstbetätigung im Kinde und in der Menschheit.

Der Durchführung dieser Aufgaben dienen jetzt umfangreiche Publikationen und groß angelegte systematische Sammlungen. Der Münchener Schulrat Kerschensteiner ließ, vorwiegend aus pädagogischen Interessen heraus, von vielen Tausenden Münchener Schulkinder gewisse Themata zeichnen und legte die bedeutsamen Ergebnisse in seinem glänzend ausgestatteten Buch über die »Entwickelung der zeichnerischen Begabung« nieder. — In Leipzig sucht Karl Lamprecht die Frage der phylogenetisch-ontogenetischen Parallelen durch eine Sammlung zu fördern, die etwa 300000 Zeichnungen von Kindern aller Weltteile, meist über das Thema »Hans Guck in die Luft«, enthält; das aus Lamprechts Anregungen hervorgegangene Buch Levinsteins über Kinderzeichnungen, das mit vielen Tafeln versehen ist, enthält nur einen kleinen Bruchteil jenes Materials. — Die Sammlung endlich, die das (von der Gesellschaft für experimentelle Psychologie gegründete) »Institut für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung« in Berlin anzulegen im Begriff steht, ist auf die eigentlich psychologischen Fragestellungen zugeschnitten.

Unter solchen Umständen ist es nicht uninteressant, wenn uns jetzt ein Büchlein in deutscher Übersetzung zugänglich gemacht wird, das vor 20 Jahren die ersten Anfänge dieser Bewegung mitgeschaffen hat. An kahlen Hausmauern war

es, wo der italienische Kunsthistoriker Ricci zuerst die »*arte dei bambini*« entdeckte, der er 1887 seine kleine Schrift widmete. Das Heft ist in seiner leichtgeschürzten Form angenehm lesbar; und wenn auch der Kenner der modernen Literatur über das Thema wenig eigentlich Neues findet, so wird er sich doch der warmen Liebe zu den Kleinen und des künstlerischen Urteils, das daraus spricht, immer erfreuen.

Sehr dankenswert ist es, daß R. in einigen Abschnitten auch die kindliche Plastik mit einbezieht. Ihr Unterschied gegenüber den Zeichnungen besteht nach R. darin, daß die Zeichnungsfehler mehr logischer, die plastischen Fehler mehr technischer Natur sind. Beim Zeichnen liegt die Hauptschwierigkeit in der Projektion der Dreidimensionalität auf die Fläche; hierbei gibt das Kind nicht das wieder, was es sieht, sondern das, was es weiß. Alles was da ist, wird graphisch registriert; darum sieht man auch bei Profilköpfen zwei Augen, beim Reiter beide Beine, bei einem Haus beide Seitenfronten und auch das, was sich innen befindet u. s. w. Der hierin sich äußernde niedrige Grad der Logik soll bei erwachsenen Zeichnern, auch solchen niederer Kulturstufe, nicht möglich sein; daher meint R., daß zwischen den zeichnerischen Leistungen der Kinder und denen früher Kunstepochen lange nicht so viel Analogien bestehen, wie zwischen den plastischen Leistungen beider Entwickelungsstadien.

Ein halbes Hundert kleiner Schwarz-Weiß-Bilder ist dem Buche beigegeben.

Breslau. W. Stern.

W. von Öttingen, Die bunte Menge. (Flugblätter für künstlerische Kultur, Heft 5.) Stuttgart 1906. Groß-Oktav, 38 Seiten.

»Kunst ist die Fähigkeit des Menschen, seinen Gefühlen, Stimmungen und Gedanken aus schöpferischem Geiste heraus sinnfällige und ästhetisch wirkende Formen zu verleihen.« Diese Begriffserklärung hat eine polemische Spitze, sie definiert den konventionellen Routinier, der nicht »seine« Gefühle in seinem Werke zum Ausdruck bringt, aus der Kunst hinaus. Sonst aber soll nach dem Wunsche des Verfassers der Begriff so weit wie möglich gefaßt werden, er hat Raum für die eingeritzten Verzierungen des vorgeschichtlichen Höhlenbewohners wie für die gutgemeinten Versuche des Dilettanten, und es gehört zu den anerkennenswerten Zügen des Buches, daß es der Kulturwirkung des künstlerischen Dilettantismus voll gerecht wird und sieht, wie gerade er dazu beiträgt, das ästhetische Leben allgegenwärtig zu machen in jener »bunten Menge«, die der Kunst und den Künstlern empfangend und genießend gegenübersteht. Bunt ist sie zunächst durch die Verschiedenartigkeit der Lebensalter, der Begabungen, der Temperamente, der Charakterbildung. Wie diese Momente die künstlerische Empfänglichkeit fördernd, hemmend, einschränkend beeinflussen, wird durch eine psychologische Untersuchung dargetan, die überall den in ästhetischen Dingen Erfahrenen erkennen läßt, aber sich mit dem schlichten Rüstzeug der Popularpsychologie zu behelfen sucht; und dieser Beschränkung in den Mitteln ist es wohl zuzuschreiben, daß fast die ganze Analyse an dem Vorzug leidet, nur Unbestreitbares und Unbestrittenes ans Tageslicht zu fördern. Weiterhin wendet sich die Schrift der Aufgabe zu, das Verhältnis der verschiedenen Berufe, Bildungsstufen und gesellschaftlichen Schichten zur Kunst zu schildern und darzutun, wie die ästhetische Empfänglichkeit durch Mode, Partei und suggestiv wirkende Laune der gesellschaftlich führenden Kreise geschädigt wird. Es kann einen heute, im Zeitalter des Nietzschekultus und der publikumsfeindlichen Kunstparadoxie, eine gewisse Bänglichkeit überkommen, wenn ein

Künstler oder Ästhetiker die soziale und ethische Seite seines Berufes zu besprechen beginnt. Öttingen wird ihr gerecht, solange er in den Gebieten des philosophischen Begriffs wandelt, wo die Gedanken leicht beieinander wohnen. Da erkennt er die hohe Sendung der Kunst zur »Erziehung des Menschengeschlechts« und die für beide Teile unentbehrliche Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum. Anders wird es, wenn wir mit ihm in die Täler der konkreten Wirklichkeit herabsteigen. »Von den ganz Ungebildeten wird eine kräftige Rückwirkung auf die Künstler kaum zu erwarten sein. Man denke nur an das Publikum, das sich etwa Sonntags durch Kunstausstellungen schiebt oder auf den höchsten Galerien der Theater zusammendrängt.« Es »kommt diese ganze Klasse für das Schaffen der Künstler wenig in Frage ... Ihre Stimme, sollte sie einmal Wünsche äußern, dringt wohl nur zu dem Künstler, der eigens auf sie hinhört, um gerade ihr genug zu tun; und auf ihr Geld spekuliert nur der, der auf Massenzulauf rechnet; die Masse als solche aber wird immer nur vergröberte, brutale Künste schätzen, die wie Gipsabgüsse aus verbrauchten Formen gleichsam letzte Ausläufer und nicht ergiebige, wertvolle Anfänge sind. Das kümmert freilich durchaus nicht alle Kunstunternehmer, vielmehr gibt es ihrer genug, die, auf den Geschmack der Köchinnen und Zofen und ihrer männlichen Gegenstücke rechnend, eine nichtsnutzige Literatur fabrizieren lassen, Spektakelkomödien mit rohen Effekten inszenieren, Schauerpanoramen schaffen.« Armer Phidias und Homer, die ihr für das ganze griechische Volk geschaffen habt! Noch ärmerer Anzengruber, Rosegger und Gottfried Keller, die ihr gar nicht einmal für großstädtische »Zofen und Köchinnen«, sondern für die noch viel ungeschliffeneren Dörfler und Senner der Hochalpen eure »vergröberten Künste« spielen ließet! Werdet ihr diejenigen eines Besseren belehren können, die offenbar die vorübergehenden, rein geschichtlichen Momente nicht berücksichtigen, denen wir die heute in den Hauptkulturländern herrschende ästhetische Verwahrlosung der Masse zuzuschreiben haben: erstlich den Kapitalismus, der jene Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten, die die Renaissance geschaffen, stark erweitert und so das Hinüberreichen der goldenen Eimer der Kultur von den führenden Ständen zu den geführten arg verlangsamt hat; zweitens den Industrialismus, der seine unpersönliche Massenproduktion auf Gebiete überträgt, die, wie das ethische oder ästhetische, höchste Individualisierung und engste geistige Verbindung zwischen Gebenden und Nehmenden verlangt; drittens die gelehrte, spezialistische Kunst, die mit Theorien und ästhetischen Rezepten arbeitet und durch ihr augenblickliches einseitiges Vorherrschen in dem Verhältnis von Kunstschaffen und Volk eine ähnliche Krisis bewirkt hat, wie sie nach der Einführung des römischen Rechtes in Deutschland in den Beziehungen zwischen Rechtswissenschaft und volkstümlichem Rechtsempfinden eintrat. Zeiten und Völker, die diese sozialen Mächte nicht kennen, wissen nichts von unserer Volksverrohung auf künstlerischem Gebiete; die Masse ist in ihnen Trägerin der Volksdichtung und des Volksliedes, die sich jeder sachverständigen Kunsterzeugung an die Seite stellen dürfen, und spricht jene wunderbar anschauliche, plastische Sprache, um die sie die farblose Redeweise der Gebildeten beneidet. Viele vortreffliche Männer sind am Werke, um durch Volkstheater, Volksunterhaltungsabende, Museumsführungen der Masse ihr verlorenes Schönheitsparadies wiederzuerobern. Und allen denen ruft unser Verfasser entgegen: Gebt euch keine Mühe, »die Masse als solche wird immer nur brutale Künste schätzen«, ihr arbeitet umsonst und macht euch nur gemein! Auf dem Titelblatt aber steht: »Flugblatt für künstlerische Kultur«.

Berlin. Richard Baerwald.

Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwickelung und ihre Ziele. Herausgegeben von Paul Hinneberg. Verlag von B. G. Teubner in Berlin und Leipzig.

Der erste Band dieses Unternehmens enthält Aufsätze über die allgemeinen Grundlagen der gegenwärtigen Kultur. Für die in unserer Zeitschrift vertretenen Interessen kommen hauptsächlich in Betracht: Ludwig Pallat über Kunst- und Kunstgewerbe-Museen; Julius Lessing über Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellungen; Georg Goehler über die Musik; Paul Schlenther über das Theater. Auch in den anderen bisher erschienenen Bänden, die von der Religion, den orientalischen, griechischen und lateinischen Literaturen handeln, findet sich manches für den Ästhetiker und Kunsttheoretiker. Eine ausführliche Besprechung wird folgen, sobald der das System der Philosophie umfassende Band vorliegt, damit dieser gleich eingeschlossen werden kann. Vorläufig sei gesagt, daß die Arbeit des Herausgebers, namentlich die Gliederung des Ganzen und die Verteilung der Gegenstände an die Verfasser, uneingeschränkte Bewunderung verdient; wenn einzelne Beiträge hinter den Erwartungen zurückbleiben, so ist das nicht des Herausgebers Schuld; darüber wird mit den Verfassern zu rechten sein.

Berlin. Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1906.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Leo, Johannes, Johann Georg Sulzer und die Entstehung seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste. Berlin, Ernst Frensdorff. 2,50 M.

Utitz, Emil, J. J. Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Eine problemgeschichtliche Studie. V, 96 S. gr. 8°. Halle a. S., Max Niemeyer. 2,60 M.

Richter, Raoul, Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antrittsvorlesung. 50 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M.

Schlaf, Johannes, Kritik der Taineschen Kunsttheorie. 66 S. 8°. Wien u. Leipzig, Akademischer Verlag. 1,50 M.; geb. 2,50 M.

Chiappelli, Alessandro, Il segreto dell' arte. Nuova Antologia (16. Juli). S. 177 bis 190.

Diez, Max, Allgemeine Ästhetik. (Sammlung Göschen. — 300.) 180 S. kl. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. 0,80 M.

Gaultier, Paul, Qu'est-ce que l'art? Revue Philosophique XXXI, 9. (Sept.) S. 225 bis 259.

Gaultier, Paul, La critique d'art. Revue de Philosophie VI, 10. (1. Okt.) S. 341 bis 358.

Groß, Karl Jos., Kunstgenuß. Eine ästhetische Betrachtung. 48 S. 8°. Berlin, E. Ebering. 1 M.

Keppler, Paul Wilhelm v., Aus Kunst und Leben. Neue Folge. VIII, 294 S. gr. 8° mit 100 Abb. u. 6 Taf. Freiburg i. Br., Herder. 5,40 M.; geb. in Leinw. 7 M.; in Halbfrz. 8,40 M.

Krack, Otto, Die Gesetze der Kunst. 10 Vorträge über die Kunst und die einzelnen Künste, Dichtkunst, Bildhauerkunst, Malerei, Tonkunst, Baukunst und die angewandten Künste. (Akademische Bibliothek. Die Wissenschaft des 20. Jahrhunderts in gemeinverständlichen Darstellungen. Naturwissenschaften, Medizin, Jurisprudenz u. s. w. I. Serie. 2.—14. [Schluß-] Lieferung. — II.) VIII, 144 S. gr. 8°. Berlin, Verlag XX. Jahrhundert. 0,50 M.

Kulke, Eduard, Kritik der Philosophie des Schönen. Mit Geleitbriefen v. Prof. D. Ernst Mach und Prof. Dr. Friedr. Jodl. Hrsg. v. Dr. Frdr. S. Krauß. XVI, 343 S. 8° m. Bildnis. Leipzig, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft. 6 M.; geb. 7 M.

Lotze, Herm., Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus den Vorlesungen. 3. Aufl. 128 S. 8°. Leipzig, S. Hirzel. 2,40 M.

Muschner, Georg, Betrachtungen über Kunst. Tagebuchblätter. Deutsche Kunst und Dekoration. X, 3. (Dez.) S. 206—211.

2. Prinzipien und Kategorien.

Arréat, Lucien, Art et psychologie individuelle. 158 S. 16°. Paris, Alcan.

Bab, Edwin, Hypnotismus und Kunst. (Neue Probleme. 2.) 23 S. 8°. Berlin, H. Schildberger. 0,50 M.

Blei, Franz, Von der Form und dem Mittel. Die neue Rundschau 10. (Oktober.) S. 1100—1103.

Martin, Lillien J., An experimental study of Fechner's principles of aesthetics. The Psychological Review XIII, 3. (Mai.) S. 142—219.

Michel, Wilhelm, Realismus und Naturalismus. Deutsche Kunst und Dekoration X, 1. (Okt.) S. 46—53.

Dahn, Felix, Über das Tragische in der germanischen Mythologie. (In: »Felix Dahn u. Gustav Freytag, Zur Kunde deutscher Vorzeit.« — Deutsche Bücherei, hrsg. v. A. Reimann. 56. — 107 S. 8°. Berlin, H. Neelmeyer. 0,25 M.)

Dugas, L., La fonction psychologique du rire. Revue Philosophique XXXI, 12. (Dez.) S. 576—599.

Dumas, Georges, Le sourire. 167 S. Paris, Alcan.

Scheffler, Karl, Vom Wesen des Grotesken. Die neue Rundschau 7. (Juli.) S. 771 bis 789.

3. Natur und Kunst.

Avenarius, Ferdinand, Kunstnatur. Kunstwart XX, 2. (Zweites Okt.-Heft.) S. 57—59.

Bode, Wilhelm, Vom Luxus. (Flugschriften des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur. — 18.) 11 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M. — Desgl. Kunstwart XIX, 22. (Zweites Aug.-Heft.) S. 493—503.

Felber, Theodor, Natur und Kunst im Walde. Frauenfeld, Huber & Co. 3,20 M.

Meyer, Luise, Die Entwickelung des Naturgefühls bei Goethe bis zur italienischen Reise einschließlich. 131 S. gr. 8°. Münster, H. Schöningh. 2 M.

Nackte Schönheit. Ein Buch für Künstler und Ärzte. Herausgegeben unter Mitwirkung von Prof. Dr. Gust. Fritsch. Mit 336 künstlerischen Aktstudien nach photographischen Aufnahmen. (In 25 Lieferungen.) 1. Lieferung. S. 1—16. 4°. Stuttgart, Herm. Schmidt. 1 M.

Schneider, Camillo Karl, Landschaftliche Gartengestaltung. Leipzig, Carl Scholtze. 7,50 M.; geb. 8,50 M.

Schultze-Naumburg, Paul, Naturverschönerung. Kunstwart XX, 5. (Erstes Dez.-Heft.) S. 241—247.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Bradley, F. H., On floating ideas and the imaginary. Mind (Okt.) S. 445—472.

Hayes, Samuel Perkins, A study of the affective qualities. The American Journal of Psychology XVII, 3. (Juli.) S. 358—393.

Kafka, Gustav, Über das Ansteigen der Tonerregung. [Psychologische Studien (Wundt) II, 3. u. 4. Heft. S. 256—292.

Krueger, Felix, Die Theorie der Konsonanz. Eine psychologische Auseinandersetzung vornehmlich mit C. Stumpf und Th. Lipps. (Forts.) Psychologische Studien (Wundt) II, 3. u. 4. Heft. S. 205—255.

Marbe, Karl, Über den Rhythmus der Prosa. (Vortrag, gehalten auf dem I. deutschen Kongreß für experimentelle Psychologie zu Gießen 1904.) 37 S. gr. 8°. Gießen, Alfred Töpelmann. 0,60 M.

Pastor, Willy, Der Reflex. Kunstwart XIX, 24. (Zweites Sept.-Heft.) S. 610—622.

Pitkin, Walter B., Reasons for the slight esthetic value of the »lower senses«. The Psychological Review XIII, 6. (Nov.) S. 363—377.

Schröder, Hermann, Ton und Farbe. System einer Charakteristik der Töne und der Tonarten, übertragen auf das Gebiet der Farben, und eine hieraus entstehende neue Farbenharmonie. (Den Buchschmuck zeichnete Christian Ferd. Morawe.) 20 S. 4° mit 7 Farbentaf. Berlin-Großlichterfelde, Chr. F. Vieweg. In Mappe 7,50 M.

Schultze, F. E. Otto, Einige Hauptgesichtspunkte der Beschreibung in der Elementarpsychologie. I. Erscheinungen und Gedanken. Archiv für die ges. Psychologie VIII, 3/4. S. 241—338. — II. Wirkungsakzente sind anschauliche, unselbständige Bewußtseinsinhalte. Ebenda S. 339—384.

Souriau, Paul, La rêverie esthétique. 169 S. 8°. Paris, Alcan.

Vicholkovska, Anna, Illusions of reversible perspective. The Psychological Review XIII, 4. (Juli.) S. 276—290.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Bartels, Adolf, Geschlechtsleben und Dichtung. Vortrag. Leipzig, H. G. Wallmann. 1 M.

Bonus, Arthur, Traum und Kunst. Kunstwart XX, 4. (Zweites Nov.-Heft.) S. 177 bis 191.

David, J. J., Vom Schaffen. Essays. (Mit Buchausstattung von F. H. Ehmcke.) III, VIII, 166 S. kl. 8°. Jena, Eugen Diederichs. 3 M.; geb. 4,50 M.

Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Vier Aufsätze. VI, 405 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 4,80 M.; geb. 5,60 M.

Ribot, Th., Essay on the Creative Imagination. Transl. by A. H. N. Baron. XIX, 390 S. Chicago, Open Court Publ. Co.

Richter, Helene, William Blake. VIII, 405 S. gr. 8° mit 13 Taf. in Lichtdr. u. 1 Dreifarbendr. Straßburg, J. H. E. Heitz. 12 M.

Russell, Archib. B. G., Die visionäre Kunstphilosophie des William Blake. Deutsch von Stefan Zweig. 30 S. 8° mit Titelbild. Leipzig, J. Zeitler. 0,80 M.; Luxusausg. 2 M.

Vorländer, Karl, Kant. Schiller. Goethe. Gesammelte Aufsätze. Leipzig, Dürrsche Buchhandlung. 5 M.; geb. 6 M.

2. Anfänge der Kunst.

Koch-Grünberg, Th., Anfänge der Kunst im Urwald. Indianerhandzeichnungen, auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt. XV, 70 S. mit 63 Taf. Berlin, E. Wasmuth. 15 M.

Maaß, Alfred, Die primitive Kunst der Mentawai-Insulaner. Zeitschrift für Ethnologie. 38. Jahrg. Heft IV u. V. S. 433—455.

Ricci, Corrado, Kinderkunst. Aus dem Ital. von E. Roncali. Mit einem Vorwort von Karl Lamprecht. 61 S. 8° mit Abb. Leipzig, R. Voigtländer. 1 M.

Stephan, Emil, Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt. Berlin, Dietrich Reimer. 6 M.

Wiedemann, A., Die Zeichenkunst im alten Ägypten. Die Umschau X, 40. S. 785 ff. — 41. S. 804 ff.

3. Tonkunst und Mimik.

Alt, F., Über Melodientaubheit und musikalisches Falschhören. 64 S. Leipzig und Wien, Franz Deuticke. 2,40 K.

Antcliffe, Herbert, Whistler and modern music. Zeitschr. der Internationalen Musik-Gesellschaft VII, 10. (Juli.) S. 423/4.

Batka, Richard, Das Leitmotiv. Kunstwart XX, 1. (Erstes Okt.-Heft.) S. 16—19.

Baughan, Edward Algernon, Music and Musicians. 325 S. gr. 8°. London, John Lane.

Bie, Oskar, Die moderne Musik und Richard Strauß. (Die Kultur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Herausg. v. Cornel. Gurlitt. — 11. Bd.) 77 S. kl. 8° mit 8 Bildnissen u. 7 Notenbeilagen. 1,50 M.; geb. in Leder oder Pergam. 3 M.

Blech, Leo, Vom Dirigieren. Kunstwart XX, 2. (Zweites Okt.-Heft.) S. 63—66.

Foster, Eugenia, and Gamble, E. A., The effect of music on thorace breathing. The American Journal of Psychology XVII, 3. (Juli.) S. 406—414.

Göhler, Georg, Die Musik. (In »Die Kultur der Gegenwart«, hrsg. v. P. Hinneberg. gr. 8°. S. 430—449. Leipzig, B. G. Teubner.)

Guerra, Angel., Cancioneros de amor. La España moderna. (1. Juli.) S. 76—96.

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 119.) Neue Aufl. VI, 140 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.

Klauwell, Otto, Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. III, 254 S. gr. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 4 M.

Komorzynski, Egon v., Robert Schumann und die Romantik. Neue Musik-Zeitung Nr. 19. (5. Juli.)

Kretzschmar, Herm., Musikalische Zeitfragen. 10 Vorträge. Volksausgabe. 96 S. 8°. Leipzig, C. F. Peters. 1 M.

Lombard, Louis, Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers. Einzig berechtigte Übersetzung des amerikanischen Originals. XVI, 139 S. 8° mit Abb. Leipzig, Modernes Verlags-Bureau. 2,50 M.

Lüpke, G. v., Schumann und die Programmmusik. Neue Musik-Zeitung Nr. 19. (5. Juli.)

Provo, Herm., Die Musik als Sprache. Musikalische Betrachtungen. 99 S. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1,50 M.

Riemann, Hugo, Katechismus der Musikgeschichte. 3. verb. Aufl. (Max Hesses Illustrierte Katechismen. — Nr. 2 u. 3.) I. Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. VIII, 161 S. — II. Geschichte der Tonformen. IV, 230 S. 8°. Leipzig, M. Hesse. Je 1,50 M.; geb. 1,80 M.; in 1 Bd. geb. 3,50 M.

Rietsch, Heinr., Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik. 2. durchges. u. verm. Auflage. XII, 192 S. gr. 8° mit 135 in den Text gedr. Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.; geb. 5 M.

Schmitz, Eug., Richard Strauß als Musikdramatiker. Eine ästhetisch-kritische Studie. München, Dr. Heinrich Lewy. 1,50 M.

Schroeder, Carl, Katechismus des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.) 3. Aufl. (Max Hesses Illustrierte Katechismen. — 14.) VI, 104 S. 8°. Leipzig, M. Hesse. 1,50 M.; geb. 1,80 M.

Webb, F. Gillert, Beauty and Ugliness in Music. Zeitschr. der Internationalen Musik-Gesellschaft. VIII, 1. (Okt.) 23.

Zenger, Max, Entstehung und Entwickelung der Instrumentalmusik. (Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausg. v. Prof. Ernst Rabich. — 12. u. 13. Heft.) I. Teil: Von den ältesten Zeiten bis inklusive Beethoven. 60 S. 8°. 0,80 M. — II. Teil: Von

Beethoven bis inklusive Johannes Brahms. 39 S. 8°. 0,50 M. Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Bartels, Adolf, Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend. Eine Denkschrift. 2. Aufl. 70 S. 8°. Weimar, H. Böhlau Nachf. 0,50 M.

Brandl, Alois, Zur Szenenführung bei Shakespeare. (Aus den Sitzungsberichten der Kgl. Preuß. Akad. der Wiss.) 15 S. Lex.-Form. Berlin, G. Reimer. 0,50 M.

Cohen, G., Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge. 304 S. Paris, Champion.

Conrad, Hermann, Shaksperes Bühne. Westermanns Monatshefte 3. (Dez.) S. 377 bis 387.

Gregori, Ferdinand, Das Theater und seine Geschichte. Kunstwart XIX, 20. (Zweites Juli-Heft.) S. 389—396.

Gregori, Ferdinand, Shakespeare, gesehen von einem Schauspieler. Kunstwart XX, 1. (Erstes Okt.-Heft.) S. 9—12.

Kleefeld, Wilhelm, Die romanische Oper unserer Zeit. Velhagen & Klasings Monatshefte 3. (Nov.) S. 361—373.

Lacour, Alfred, L'optique au théâtre. La Nouvelle Revue Nr. 163. (15. Juli.) S. 169—181.

Lorédan, Jean, Modes théâtrales. La Nouvelle Revue Nr. 163. (15. Juli.) S. 260 bis 264.

Rothenburg-Mens, Arthur, Verhältnis der Schauspielkunst zum Drama. Eine Feldmesserarbeit. 48 S. 8°. Leipzig, Poeschel & Kippenberg. 1 M.

Schlaikjer, Erich, Was gestaltet das Berliner Theaterleben? Kunstwart XX, 3. (Erstes Nov.-Heft.) S. 113—118.

Wauer, William, Der Kunst eine Gasse! Kritische Beiträge zur Theaterreform. Berlin u. Leipzig, Herm. Seemann Nachf.

Weddigen, Otto, Geschichte der Theater Deutschlands, in 100 Abhandlungen dargestellt, nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst. Mit zahlreichen Illustrationen, Faksimiles und Beilagen. XXVI, 1209 S. Lex. 8°. Berlin, E. Frensdorff. 30 M.; in 2 Halbfrz-Bänden 40 M.

Wehberg, Hans, Wie stellt sich Düsseldorf zu den Reformbestrebungen seines Schauspielhauses? Düsseldorf, Fürstenwallstr. 160, Hans Wehberg. 0,50 M.

Craig, Edward Gordon, Isadora Duncan. 6 Bewegungsstudien. (6 Bl.) 60:45 cm. Mit Text. (III S.) Leipzig, Insel-Verlag. In Leinwandmappe 60 M.

Dromard, G., Les troubles de la mimique volontaire chez les aliénés. Journal de Psychologie normale et pathologique III, 4. (Juli-Aug.) S. 289—317.

Kohnstamm, Oskar, Die biologische Sonderstellung der Ausdrucksbewegungen. Journal für Psychologie und Neurologie VII, 5. (Juli.) S. 205—222.

Manz, Gustav, Körperliche Beredsamkeit. Kunstwart XIX, 23. (Erstes Sept.-Heft.) S. 550—553.

Proft, Aug., Physiognomisch-mimische Studien. 12 Bl. mit je 4 Photogr. Lex. 8°. Leipzig, Zeitzerstr. 2, Georg Brokesch. In Mappe 12 M.

4. Wortkunst.

Bassenge, Edmund, Wege und Ziele der neueren deutschen Dichtung. Zeitschr. für den deutschen Unterricht. XX. Jahrg. S. 481 ff.

Böckel, Otto, Psychologie der Volksdichtung. VI, 432 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 7 M.; geb. in Leinw. 8 M.

Bonus, Arthur, »Mode« in der Literatur. Kunstwart XIX, 24. (Zweites Sept.-Heft.) S. 601—604.

Borinski, Karl, Deutsche Poetik. 3. verb. Auflage. (Sammlung Göschen 40.) 164 S. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. 0,80 M.

Brunner, Paul, Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik. VI, 443 S. gr. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 9 M.

Calvör, Wilh., Der metaphorische Ausdruck des jungen Wieland. Diss. Göttingen, Akad. Buchh. v. G. Calvör. 1 M.

Freytag, Gustav, Das deutsche Volksmärchen und seine Literatur. — Das historische Volkslied der Deutschen. (In »Felix Dahn und Gustav Freytag, Zur Kunde deutscher Vorzeit.« — Deutsche Bücherei, hrsg. v. A. Reimann. 56. — 107 S. 8°. Berlin, H. Neelmeyer. 0,25 M.)

Grieben, Ernst, Das Pagenmotiv im englischen Drama. Diss. Rostock, H. Warkentien. 1,50 M.

Harnack, Otto, Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes. Eine literarhistorische Skizze. VII, 103 S. 8°. Berlin, E. Felber. 2 M.; geb. 3 M.

Herkenrath, E., Der Enoplios. Ein Beitrag zur griechischen Metrik. X, 186 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 6 M.; geb. 8 M.

Hildebrandt, Edm., Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. XX, 183 S. Lex. 8° mit 17 Abb. auf 10 Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. 8 M.

Lothar, Rudolph, Das deutsche Drama der Gegenwart. Lex. 8° mit über 130 z. T. ganzseitigen Illustrationen und 30 Kunstbeilagen. München, Josephstr. 7, Georg Müller. 10 M.; geb. 12,50 M.

Marchand, Louis, Zur Ästhetik der Balladen Schillers. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. XX. Jahrg. S. 621 ff.

Meyer, Richard M., Zoologia poetica. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. XVI, 6. S. 468—478.

Presber, Rud., Also sprach Shakespeare. Ein Brevier, gesammelt und eingeleitet. XVI, 168 S. 8°. Berlin, Concordia. 2 M.; geb. 3 M.

Probst, H., Deutsche Redelehre. (Sammlung Göschen 61.) Leipzig, G. J. Göschen. 0,80 M.

Richter v. der Rother, Lessing. Vom Laokoon zum Nathan. V, 97 S. 8°. Leipzig, B. Elischer Nachf. 2 M.

Rotermund, Kurt, Johannes Schlaf. Ein Beitrag zur Psychologie der modernen Literatur. 36 S. 8°. Magdeburg, Carl Friese. 0,75 M.

Sarrazin, Greg., Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. IX, 226 S. gr. 8°. Berlin, G. Reimer. 5 M.

Schaukal, Rich., Literatur. Drei Gespräche. In Tyrannos. München, Georg Müller. 2 M.

Scholz, Wilhelm v., Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur. 173 S. München und Leipzig, Georg Müller. 1905. 3 M.

Schultze, S., Die Entwickelung des Naturgefühls in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. I. Das romantische Naturgefühl. Halle, Ernst Trensinger. 2,50 M.

Sexau, Rich., Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (von Gryphius bis zum Sturm und Drang). Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. v. Prof. Dr. Oskar F. Walzel.) XVI, 262 S. 8°. Bern, A. Francke. 5,20 M.

Speck, Herm. B. G., Catilina im Drama der Weltliteratur. Ein Beitrag zur ver-

gleichenden Stoffgeschichte des römischen Dramas. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Hrsg. v. Prof. Dr. Max Koch und Prof. Dr. Greg. Sarrazin. — IV.) VII, 99 S. gr. 8°. Leipzig, M. Hesse. Subskr.-Preis 2,15 M.; Einzelpreis 2,50 M.

Stemplinger, Eduard, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. XIX, 476 S. gr. 8° mit 9 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. 8 M.; in Leinw. geb. 9 M.

Strauß u. Torney, Lulu v., Die Dorfgeschichte in der modernen Literatur. (Beiträge zur Literaturgeschichte. Hrsg. v. Herm. Graef. — 7. Heft.) 40 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 0,60 M.

Tolstoi, Leo M., Shakespeare. Eine kritische Studie. Hannover, Adolf Sponholtz. 2 M.; geb. 3 M.

Torres, G., L'essenza della letteratura. Pensieri. 27 S. Verona, Fratelli Drucker.

Wackernagel, Wilh., Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen. Hrsg. v. Ludw. Sieber. 3. Aufl. XIV, 605 S. 8°. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 10 M.

Wilde, Oskar, Die romantische Renaissance. Zwei kleine Schriften und ein Epilog. (Deutsch von Franz Blei. Titelzeichnung von Walter Tiemann.) 65 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 4 M.; geb. in Pergam. 7 M.

Wolzogen, Hans v., Von deutscher Kunst. V, 274 S. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 4 M.; geb. 5 M.

Wychgram, Jak., Die deutsche Dichtung und das deutsche Volkstum. (Aus »Hans Meyer, Das deutsche Volkstum«.) (Meyers Volksbücher, hrsg. v. Dr. Hanns Zimmer. — 1462—1464.) 183 S. 16°. Leipzig, Bibliograph. Institut. 0,10 M.

Zielinski, Th., Das Ausleben des Klauselgesetzes in der römischen Kunstprosa. (Aus »Philologus«.) 40 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 1,20 M.

5. Raumkunst.

Brandt, Max v., Die chinesische Kleinkunst. Westermanns Monatshefte 11. (Aug.) S. 689—697.

Brathe, P., Theorie des evangelischen Kirchengebäudes. Ein ergänzendes Kapitel zur evangelischen Liturgik. VI, 222 S. gr. 8°. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 3,20 M.; geb. in Leinw. 4 M.

Bröcker, Paul, Über das Wesen des Ornamentes. Deutsche Kunst und Dekoration X, 1. (Okt.) S. 56—60.

Forrer, R., Von alter und ältester Bauernkunst. (Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. — Bd. 5.) 43 S. 8° mit 1 Taf. und 32 Abb. im Text. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Gründling, P., Das Bauornament in seiner Bedeutung und Anwendung. Leipzig, Baumgärtners Buchh. Geb. 10 M.

Haberlandt, Mich., Völkerschmuck mit besonderer Berücksichtigung des metallischen Schmuckes. (Die Quelle. Hrsg. v. Mart. Gerlach. — VII.) Wien, Gerlach & Wiedling. In Mappe 120 M.

Haebler, Oskar, Moderne Flächenkunst. II. Bd. Plauen i. V., Christian Stoll. In Mappe 36 M.

Harder, Rich., Grundsätze evangelischen Kirchenbaues. Eine Handreichung für Kirchenvorstände, Geistliche, Kirchenbaumeister. 29 S. 8°. Kiel, R. Cordes. 0,75 M.

Heyck, Ed., Prunkstücke moderner Kleinkunst. Velhagen & Klasings Monatshefte 12. (Aug.) S. 601—609.

Lux, Joseph August, Moderne Gartenanlagen. Deutsche Kunst und Dekoration X, 2. (Nov.) S. 161—163.

Pudor, Heinrich, Von den ästhetischen Formen der Raumanschauung. Ein Beitrag zur Psychologie der Architektur. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Heft 2. (Juli.) S. 154—157.

Sacken, Ed. Frhr. v., Die Baustile. Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 16. Aufl. Neu bearbeitet und vervollständigt von O. Gruner. (Webers illustrierte Handbücher. — 39. Bd.) X, 229 S. kl. 8° mit 143 in den Text gedr. Abb. Leipzig, J. J. Weber. Geb. 2,50 M.

Sauerlandt, Max, Vierländer Kunst. Westermanns Monatshefte 1. (Okt.) S. 43—52.

van de Velde, Henry, Der neue Stil. Vortrag, gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar. 15 S. gr. 8°. Weimar, C. Steinert. 0,60 M.

6. Bildkunst.

Bie, Oskar, Was ist moderne Kunst? (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. — 51.) 63 S. kl. 8° mit einem Vierfarbendr. u. 15 Vollbildern in Tonätzung. Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder oder Pergam. 3 M.

Boehn, Max v., Giorgione. Velhagen & Klasings Monatshefte 3. (Nov.) S. 313 bis 325.

Brieger-Wasservogel, Loth., Der Fall Liebermann. Über das Virtuosentum in der bildenden Kunst. 61 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 1 M.

Brieger-Wasservogel, Loth., Die Darstellung der Frau in der modernen Kunst. (Die Frau. Sammlung von Einzeldarstellungen, hrsg. v. Arth. Roeßler. — 8/9.) 171 S. kl. 8° mit 24 Taf. Leipzig, F. Rothbarth. 1,50 M.; geb. in Leder 2,50 M.

Chervet, Henri, La réaction poétique dans la peinture contemporaine. La Nouvelle Revue Nr. 163. (15. Juli.) S. 163—168.

Coceva, Giuseppe, Die jüngste Wiederherstellung des Laokoon. Zeitschrift für bildende Kunst Heft 10. (Juli.) S. 260/1.

Fuchs, Friedrich, Das Meer in der Malerei. Westermanns Monatshefte 12. (Sept.) S. 769—783.

Fuchs, Georg, Deutsche Form. Betrachtungen zur Deutschen Jahrhundert-Ausstellung, zur Münchener Retrospektiven und zur Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung, mit einer Einleitung: »Von den letzten Dingen in der Kunst.« München, Josephstr. 7, Georg Müller. 6 M.; geb. 7,50 M.

Fyfe, H. Hamilton, The revival of sculpture. The Nineteenth Century Nr. 353. (Juli.) S. 158—164.

Gensel, Walther, Die bildenden Künste. Rück- und Ausblicke auf das Kunstleben der Gegenwart. Westermanns Monatshefte 12. (Sept.) S. 876—892. — 13. (Okt.) S. 149—168.

Graul, Rich., Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 87.) VI, 88 S. 8° mit 49 Abb. im Text u. auf einer Doppeltafel. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.

Hach, Otto, Rembrandt. Des Künstlers Leben und Schaffen. Zur Dreihundertjahrfeier seines Geburtstages. 46 S. 8°. Leipzig, W. Weicher. 0,80 M.

Israëls, Jozef, Rembrandt. Eine Studie. Übersetzt von Else Otten. 26 S. 8° mit 1 Abb. u. 2 Taf. Berlin, Concordia. 0,75 M.

Justi, Carlos, Diego Velásquez y su siglo. La España Moderna. (1. Juli.) S. 97—122.

Kaiser, E., Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst der Gegenwart. IV, 63 S. 8°. Langensalza, Schulbuchh. 0,75 M.

Kemmerich, Max, Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. Die Porträts

Kaiser Karls des Kahlen. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVII. Jahrg. S. 147—160.

Koepping, Karl, Rembrandt. Rede bei der 300. Wiederkehr seines Geburtstages am 15. Juli 1906 in der königl. Akademie der Künste zu Berlin. 23 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Lanz-Liebenfels, J., Das Weib in der Karikatur. Die Umschau X, 31. (28. Juli.)

Leisching, Julius, Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert. (Erweiterter Abdruck der im März 1906 vom Verf. im k. k. österreich. Museum f. Kunst u. Industrie gehaltenen Vorträge.) 60 S. Lex. 8° mit 8 Lichtdr.-Beilagen. Wien, Anton Schroll & Co. 6 M.

Malkowsky, Georg, Ernst Herter. Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule. VIII, 146 S. Lex. 8° mit 86 Text-, 8 Vollbildern u. 1 farb. Kunstbeilage. Berlin, H. J. Meidinger. 4 M.; geb. 5 M.

Mendelsohn, Henriette, Die Engel in der bildenden Kunst. Berlin, B. Behrs Verlag. 6 M.; geb. 8 M.

Michel, Wilhelm, Etwas über Bilderrahmen. Deutsche Kunst und Dekoration X, 3. (Dez.) S. 216—224.

Schaukal, Rich., Giorgione oder Gespräche über die Kunst. München, Georg Müller. 3 M.

Schmarsow, August, Zum Gedächtnis Rembrandts. Die Umschau X, 29. (14. Juli.)

Schmidt, Paul Ferdinand, Die Entstehung der modernen Medaille in Deutschland. I. Die Werkkunst I, 21. (22. Juli.) (Schluß folgt.)

Sybel, Ludw. v., Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. (Marburger akademische Reden.) 18 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verl. 0,50 M.

Sybel, Ludw. v., Christliche Antike. Einführung in die alt-christliche Kunst. 1. Bd. Marburg, N. G. Elwerts Verl. 7 M.; geb. 8,50 M.

Thode, Henry, Goethe der Bildner. 39 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter. 1 M.

Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien. Mit 50 Bildertafeln. München, Josephplatz 7, Georg Müller. 7,50 M.; geb. 9 M.

Wendland, Hans, Über neue Bildwerke. Berlin, Jul. Bard. 4 M.; geb. 6 M.

Wurz, Erwin, Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — 43. Heft.) X, 123 S. Lex. 8° mit 83 Abb. Straßburg, J. H. E. Heitz. 8 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Boden, Fr., Über Moral und Religion vom Standpunkt der Geschichte und der Kunst. Hamburg, Otto Meißner. 2 M.

Börner, Wilhelm, Über die Bedeutung der Kunst für das Leben der Gegenwart. »Das freie Wort«, hrsg. v. Max Henning. VI, 15. S. 607—610. Frankfurt a. M. Neuer Frankfurter Verlag.

Börner, Wilhelm, Das Ergebnis unserer Enquete über Schmutzliteratur. Mitteilungen der Ethischen Gesellschaft in Wien. Nr. 15. S. 165—172. Wien, Verlag der Ethischen Gesellschaft.

Braun, O., »Habt Glauben an Gott«. Gedanken über Religion und Kunst. 1. u. 2. Aufl. 8 S. gr. 8°. Königsberg, Gräfe & Unzer. 0,30 M.

Broicher, Charlotte, John Ruskin und sein Werk. Kunstkritiker und Reformer. 2. Reihe. Essays. Jena, Eugen Diederichs. 5 M.; geb. 6 M.

Collischonn, G. A. O., Der erzieherische Wert der Kunst. IV, 103 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. 2 M.

Cornils, Hermann, Gedanken über Friedhofskunst. (Aus »Christl. Kunstblatt«.) 45 S. Lex. 8° mit 6 Abb. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 1 M.

Frey, Karl, Wissenschaftliche Behandlung und künstlerische Betrachtung. Mit besonderer Berücksichtigung der akademischen Interpretation literarischer Kunstwerke. 47 S. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 1,20 M.

Gaulke, Johannes, Stil- und Modewechsel. Ein Beitrag zur Psychologie des Geschmacks. Westermanns Monatshefte 12. (Sept.) S. 893—900.

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. (Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. — 6.) II, 51 S. 8° mit 2 Mezzotinto-Gravüren, 3 Einschlagblättern und 6 Abb. im Text. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Goeßler, Rich., »Erziehung zur Kunst«. Wismar, Hans Bartholdi. 0,60 M.

Hagemann, Carl, Dialoge über Kultur und Kunst. V, 171 S. kl. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 3 M.; geb. 4 M.

Hilbert, Gerh., Kunst und Sittlichkeit. Leipzig, A. Deichertsche Verlagsbuchh. Nachf. 1 M.

Kisa, Anton, Popularisierung der Kunst. Die Kunst für Alle (F. Schwartz). Heft 21. (1. Aug.) S. 487—501.

Kronfeld, Arthur, Sexualität und ästhetisches Empfinden in ihrem genetischen Zusammenhange. Eine Studie. IX, 182 S. 8°. Straßburg, J. Singer. 2,50 M.

Lange, Konrad, Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege. Kunstwart XIX, 21. (Erstes Aug.-Heft.) S. 441—448. — 22. (Zweites Aug.-Heft.) S. 508—516. [Vgl. das letzte Verzeichnis.]

Ludwig, Heinrich, Die Abstumpfung des Gesichtssinnes. Süddeutsche Monatshefte III, 7. (Juli.) S. 68—80.

Lux, Joseph August, Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst. VI, 126 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 2,80 M.

Naumann, Friedrich, Kunst und Industrie. E. Vortrag. Schöneberg, Buchverlag der »Hilfe«. 0,25 M. — Desgl., Kunstwart XX, 2. S. 66—73 u. 3. S. 128—131.

Pannwitz, Rud., Kultur, Kraft, Kunst. Charon-Briefe an Berthold Otto. Leipzig, K. G. Th. Scheffer. 3 M.

Pater, Walter, Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie. 2. Aufl. (Aus dem Englischen von Wilh. Schölermann. Mit Buchornamenten von Paul Haustein.) VIII, 296 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 6 M.; geb. 8 M.

Paur, Hermann, Museen und ihre Einrichtung. Burghausen (Obb.), W. Trinkl. 0,50 M.

Pototzky, Hans, Die Politik und die Dichtung. (Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte. Hrsg. v. Prof. Dr. Ludwig Stein. — 46. Bd.) 70 S. gr. 8°. Bern, Scheitlin, Spring & Co. 1 M.

Schaub, Hans F., Der Musikunterricht in der Schule. Eine musikalische Zeitfrage. Neue Zeitschrift für Musik 25. (20. Juni.) — 26. (27. Juni.) — 27. (4. Juli.)

Schirmer, Wilhelm, Die Schönheit der katholischen Kirche in ihrem Kultus. Dargestellt für Schule und Haus. 2. Aufl. VII, 68 S. 8°. Konstanz, E. Ackermann. 1 M.

Schwindrazheim, O., Die Dorfkunst und die Gebildeten auf dem Lande. (Flugschriften des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur. — 20.) 16 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Vandervelde, Emil, Alkohol, Religion, Kunst. Drei sozialistische Untersuchungen. Jena, Gustav Fischer. 2 M.; geb. 3 M.

Wege zur Kunst. 7 Vorträge zur künstlerischen Erziehung in der Volksschule. Hermannstadt, W. Krafft. 0,67 M.

Ziemssen, Otto, Die Phantasie im Mittelpunkte der Weltbetrachtung. Gedanken über Natur und Leben, Kunst und Religion und ihre Beziehungen zur göttlichen und menschlichen Phantasie. Denkenden und Glaubenden gewidmet. 82 S. 8°. Gotha, E. F. Thienemann. 1,40 M.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Hohe Warte. Illustrierte Halbmonatsschrift für die künstlerischen, geistigen und wirtschaftlichen Interessen der städtischen Kultur. Unter Mitwirkung führender Männer, herausgegeben von Joseph August Lux.

3. Jahrgang. 1. Heft. Leipzig und Berlin, R. Voigtländers Verlag. Jährlich 24 vornehm illustrierte Hefte für 18 M.

»Wir«. Deutsche Blätter der Künste. Red. für den literarischen Teil: Paul Leppin, für den künstlerischen Teil: Richard Teschner.

1. Jahrgang 1906. Nr. 1 u. 2. (24 u. 28 S. mit je 3 Tafeln.) Lex. 8°. Prag (Weinberge, Krameriusgasse 31), »Wir«-Verlag. Je 0,60 M.

Der Merker. Literarisch-ästhetische Monatsschrift. Herausg. v. Ed. Philipp.

1. Jahrgang August 1906 bis Juli 1907. 12 Hefte. (1. Heft. 40 S. mit 1 Bildnis) 8°. Molschleben i. Thür., Verlag des Merker. 5 M.; halbjährlich 3 M.; vierteljährlich 1,50 M.; einzelne Hefte 0,50 M.

Der Wanderer. Ein monatlich erscheinendes parteiloses Journal für Pilger auf dem Wege zum höheren Geistesleben. Enthaltend Originalartikel und ausgewählte Übersetzungen in Bezug auf die Grundlage aller Religion, Philosophie, Kunst und Wissenschaft. Redigiert und herausgegeben von Arthur Weber.

1. Jahrgang Juli 1906 bis Juni 1907. 12 Nummern. (Nr. 1 u. 2. 144 S. mit 5 Taf.) 8°. Leipzig, Theosophische Zentralbuchhandlung. Halbjährl. 5 M.; einzelne Hefte 1 M.

Berner Rundschau. Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz. Schriftleitung: Franz Otto Schmid.

1. Jahrgang August 1906 bis Juli 1907. 24 Nummern. (Nr. 1. 32 S.) gr. 8°. Bern, Dr. Gustav Grunau. Vierteljährl. 1,75 M.; halbjährl. 3 M.; einzelne Nummern 0,35 M.

Schleswig-holsteinische Zeitschrift für Kunst und Literatur. Herausgeber: Kurt Küchler.

1. Jahrgang April bis Dezember 1906. 18 Hefte. (1. Heft. 32 S.) gr. 8°. Altona-Ottensen, Ch. Adolff. Vierteljährl. 2,50 M.; einzelne Hefte 0,50 M.

Das Porträt. Herausgegeben von Hugo v. Tschudi. In 20 Lieferungen.

1. Lieferung. 46,5 : 37 cm. Gurlitt, Cornel., Das englische Porträt im 18. Jahrhundert. Gainsborough-Romney-Raeburn. Mit 5 Kupferdruck-Taf. u. 5 Abb. im Text. 7 S. — Berlin, J. Bard und B. Cassirer. (Auslieferung durch B. Cassirer.) Subskr.-Preis 3,50 M.; Einzelpreis 4 M.

Monographien moderner Musiker. Kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenössischer Tonsetzer, mit Porträts.

1. Band. (III, 189 S. mit 17 Bildnissen.) 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. Geb. in Leinw. 2 M.

XI.

Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie.

Ein Versuch zur Verständigung.

Von

August Schmarsow.

1.

Von verschiedenen Seiten ist in letzter Zeit die Forderung laut geworden, der bisher geläufige Begriff der Kunstwissenschaft müsse wesentlich abgewandelt, sowohl erweitert als vertieft werden. Was vorher darunter verstanden ward, sagt am objektivsten ein Blick in das »Repertorium für Kunstwissenschaft«, das Organ der Kunsthistoriker, freilich kaum noch dem Inhalt der Beiträge nach, die es selber bietet, wohl aber den Rubriken der Bibliographie nach, die es dem ursprünglichen Plan gemäß umfaßte, solange der Literaturnachweis fortgeführt wurde. Das Übergewicht lag immer in der Wagschale der Kunstgeschichte, auch wenn man Ästhetik, Kunsttheorie und Kunstkritik, ja Museumskunde und gar Technologie in die andere zusammenhäufte. Und auf beiden Seiten wurden unter Kunst nur die bildenden Künste begriffen, wie es noch heute an unseren Hochschulen, Museen und sonstigen Staatsanstalten geschieht. In diesem engeren Sinne will auch die Überschrift meines vorliegenden Beitrags zunächst verstanden sein, obwohl ich selbst erklärtermaßen auf einem anderen Standpunkte stehe. Von Amts wegen habe ich die Kunstwissenschaft in der ererbten Auffassung zu vertreten. Deshalb soll ebenso von dem philosophischen Gebiet, das ihr im Titel gegenübergestellt ist, vorwiegend derjenige Teil ins Auge gefaßt werden, der sich mit der Psychologie der bildenden Künste befaßt. Statt Ethnographie oder Völkerkunde setze ich, im Einklang mit meiner eigenen philosophischen Ausbildung, mit vollem Bewußtsein »Völkerpsychologie«, weil ich überzeugt bin, daß hier der gemeinsame Grund und Boden liegt, auf dem allein eine Verständigung möglich wird, die den Kunsthistorikern wie den Ethnologen gleichermaßen Gewinn bringt. Kunstpsychologie könnten wir also das Bindeglied nennen, das zwischen Völkerpsycho-

logie und Kunstwissenschaft erwachsen muß, wenn ihr gegenseitiges Verhältnis gedeihen soll.

Damit ist bereits die Stellungnahme zu den beiden Hauptrichtungen charakterisiert, von denen aus eine Abwandlung der Kunstwissenschaft gefordert wird, mit denen sich also ein Vertreter der bestehenden Disziplin auseinandersetzen muß, wenn anders er sich selber Rechenschaft zu geben pflegt. — Von der Ethnologie geht der eine Mahnruf aus, von der Ästhetik zweigt die andere Bestrebung ab. Wohlfeile Deutlichkeit würde sagen: die eine Gruppe kommt von Unten, die andere von Oben hereingebrochen.

Als entschiedenster Vertreter der ersteren darf dabei unter deutschen Forschern wohl Ernst Grosse genommen werden, dessen Willensmeinung in der Schrift über die »Anfänge der Kunst« (1894) noch am klarsten hervortritt; mag auch die spätere Fassung in den »Kunstwissenschaftlichen Studien« (1900) eine abgeklärtere und reifere Form darbieten, der Milde und Mäßigung zuliebe verschleift sie manches wieder und läßt der Allgemeingültigkeit halber andere Unterschiede vollends verschwimmen. Den bündigsten Ausdruck des philosophischen Bedürfnisses finden wir dagegen in Max Dessoirs Buch »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (1906), neben dem Hugo Spitzers Drängen nach einer Scheidung dieser beiden Disziplinen (in dem Band über Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik, 1903) genannt sein will, und in dem Programm dieser Zeitschrift selbst. — Dazwischen ist dann das große Werk von Wundt erschienen, das als umfassendste Grundlegung angesehen werden darf. Die ersten beiden Halbbände der »Völkerpsychologie« sind freilich der Sprache gewidmet, der erste Teil des soeben vollendeten zweiten Doppelbandes, der auf Mythus und Religion gerichtet ist, enthält aber einen ausführlichen Abschnitt über die Phantasie in der Kunst und geht auch auf die Anfänge der bildenden Kunst ausführlich ein, so daß es sich an seiner Hand allein schon verlohnen würde, das Verhältnis der Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie zueinander aufs neue zu prüfen. Danach ergibt sich von selbst, wo das Hauptinteresse dieser Erwägungen liegt, während jene anderen Beziehungen nur als Einleitung und Schluß hinzutreten.

1. »Kunstgeschichte und Kunstphilosophie zusammen bilden das, was man gegenwärtig gern die Kunstwissenschaft nennt«, schrieb vor zwölf Jahren Ernst Grosse. »Eine wissenschaftliche Kunstgeschichte ist noch keine Kunstwissenschaft. Das kunsthistorische Wissen wird erst dann zu einer Kunstwissenschaft, wenn man die einzelnen Tatsachen in feste gesetzmäßige Beziehungen ordnet«. Wir haben bis heute durchaus kein Recht, uns einer solchen zu rühmen. Das Bau-

material ist allerdings zu einem großen Teil zusammengebracht, dank dem Fleiße der Kunsthistoriker. Allein Kenntnisse sind doch nur Mittel zur Erkenntnis, im anderen Falle dienen die Berge von Wissen, die man anhäuft, nur dazu, den Geistern Licht und Luft zu versperren.

Das ist auch meine Überzeugung von jeher gewesen, und wenn er später abermals betont: »Die Kunstgeschichte hält sich in ihrem Stoffreichtum gar häufig für die einzig mögliche und nötige —, ja für die einzig zulässige und legitime Kunstwissenschaft; dieser satten Selbstzufriedenheit aber kann man es nicht oft und laut genug zurufen, daß das Ziel der Wissenschaft nicht die Kenntnis, sondern die Erkenntnis der Dinge ist, und daß die erste nur den Wert hat, den ihr die zweite gibt«, — so brauche ich das nicht mehr zu unterschreiben; denn ich habe seit Anbeginn meiner Lehrtätigkeit jenem kurzsichtigen Dünkel entgegengearbeitet und habe mir darob den Widerwillen mancher Zunftgenossen zugezogen, die nur mit Tatsachen zu kramen und weiter nichts zu schätzen wissen.

Die Erkenntnis der Gesetze, welche das Leben und die Entwickelung der Kunst beherrschen, wäre nach Grosse das Ziel, dem unsere Wissenschaft zustreben muß. Vermag sie als menschliche Bestrebung das Ideal nicht ganz zu erfüllen, so darf sie sich damit begnügen, die Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen in ihren allgemeinen Zügen nachzuweisen.

Daraus ergeben sich seine weiteren Forderungen: die Kunstwissenschaft soll ihre Forschungen über alle Völker ausdehnen. An sich haben alle Formen der Kunst den gleichen Anspruch auf ihr Interesse; indessen unter den gegebenen Bedingungen versprechen nicht alle Formen dem Studium den gleichen Erfolg. Niemand fordert von ihr, daß sie auf die höchsten und reichsten Entwicklungsformen der Kunst verzichte. Im Gegenteil; aber beim Steigen muß man von Unten anfangen. Niemand, dürfen wir hinzusetzen, kann von ihr verlangen, daß sie die Beschäftigung mit der heimatlichen Kunst aufgebe; bei der Orientierung im eigenen Hause muß sie überall einsetzen, und die vaterländischen Denkmäler bleiben uns einerseits, die der letzten Jahrhunderte, der modernen Zeit anderseits immer die nächsten. Ihre Würdigung wird uns jedoch erst recht aufgehen, wenn wir unseren Blick ausweiten an dem Kunstleben anderer Nationen, der Gegenwart wie der Vergangenheit. Wenn wir aber jemals ein wissenschaftliches Verständnis der Kunst der Kulturvölker erreichen sollen, »so müssen wir zuvor in das Wesen und die Bedingungen der Kunst der Naturvölker eingedrungen sein«. Vor allem muß die Kunstwissenschaft sich jener Gruppe zuwenden, die sie bisher am meisten vernachlässigt hat.

Weder die Historie, die überhaupt keine primitiven Völker kennt, noch die Prähistorie, die uns über die Kulturformen keinen sicheren Aufschluß zu geben vermag, sind im stande das zu bieten, worauf es ankommt. So bleibt nur noch die Ethnologie übrig; und sie kann uns heute schon eine ganze Reihe von primitiven Völkern »in vollem Lichte der Gegenwart« zeigen. Die Kunstwissenschaft kann gegenwärtig »das ethnologische Material nicht mehr übersehen, wenn sie es nicht in Verblendung übersehen will«.

Dies letztere ist wohl ein zwingender Grund, die Arbeit ernstlich in Angriff zu nehmen. Das erstere nennen wir lieber einen Vorschlag, der sich hören läßt; der Versuch, wie weit uns der Einblick in die Anfänge helfen kann, lohnt sicher der Mühe, zumal wenn wir die Hoffnung nicht allzu hoch spannen. Im ganzen begrüßen wir die Erweiterung des Arbeitsfeldes, die darin ausgesprochen liegt, mit Freuden. Nur kommt es darauf an, die einheitliche Organisation des Gesamtgebietes nicht aus den Augen zu verlieren und die kunstwissenschaftliche Vorbereitung der Pioniere auch unter den Ethnographen durchzusetzen.

Nach dem Material richtet sich notwendig auch die Methode der Bearbeitung. Angesichts der Völker, der primitiven zumal, versagt die »individuelle« Fassung des kunstwissenschaftlichen Problems, und nur die »soziale Form« vermag der Aufgabe gerecht zu werden. Grosse fordert also eine »soziale« Kunstwissenschaft. Es kann sich nur darum handeln, »den Gesamtcharakter räumlich und zeitlich ausgedehnter Kunstgruppen auf den Charakter eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit zurückzuführen«. Dies Kollektivverfahren ist übrigens auch für die Kunsthistoriker nicht etwa neu oder ungewohnt. Es waltet überall da, wo wir den Stil einer Zeit als durchgehende Erscheinung untersuchen und charakterisieren. Wenn nach Grosses Darstellung der Schein entstehen könnte, als sei diese Methode bisher nicht üblich, so wäre das ein Irrtum. Wenn er abschließend hinzusetzt: »Während die erste Form psychologisch ist, ist die zweite soziologisch«, würde ich an letzter Stelle lieber »völkerpsychologisch« sagen und damit beide Teile unter einem Prinzip zusammenfassen. Das Vorurteil wenigstens, das Grosse gegen die Psychologie mitbringt und in der ersten Schrift zur Schau trägt, vermag ich weder für begründet anzusehen noch als einen Vorzug exakter Forschung aufzufassen. Ich bin vielmehr des Glaubens, auch die Ethnographie werde zu ihrem eigenen Gewinn und zu Gunsten eines gedeihlicheren Anschlusses an die Gesamtorganisation der Kunstwissenschaft, nach der wir alle streben sollten, bei ihrer Fragestellung sich selbst entschließen müssen, zu den Grundproblemen psychologischer Analyse vorzudringen,

oder, wo sie dies nicht vermag, einen Leitfaden ihrer Beobachtungen aus der Hand der Kunstwissenschaft zu empfangen, der sie ihrerseits in die Hände arbeiten will. Diese letztere aber wird sich von selbst immer mehr psychologisch orientieren, je mehr die Psychologie ihr brauchbare Resultate und Methoden zu bieten vermag.

Die Aufgabe der Kunstwissenschaft besteht nach Grosse in der Beschreibung und Erklärung derjenigen Erscheinungen, welche man in dem Begriffe der Kunst zusammenfaßt. Da ist zunächst notwendig eine klare Orientierung über das Wesen der Sache, auf die wir unsere Aufmerksamkeit richten, also über die Frage, was ist Kunst? Die Kunstforscher müssen doch im stande sein, ihr Material ausfindig zu machen, d. h. die Kunstwerke von anderen beliebigen Produkten zu unterscheiden. Welche primitive Leistung ist ein Kunstwerk, und welche nicht? Schon die Sammlung und Sichtung des ethnologischen Materials unter diesem Gesichtspunkt bringt die erste Schwierigkeit mit sich. So beginnt auch der Verfechter der »sozialen Kunstwissenschaft« seine Einzeluntersuchungen mit einer allgemeinen Definition der Kunst, wenn sie auch nichts weiter sein soll als ein Gerüst, das später wieder abgebrochen werden kann. Diese vorläufige Charakteristik besagt: »Die Kunst ist eine Tätigkeit, die nicht als Mittel für einen außer ihr liegenden Zweck unternommen wird; sondern sie ist Selbstzweck, und zwar besitzt sie in ihrem Verlaufe oder in ihrem direkten Ergebnisse einen unmittelbaren Gefühlswert (meist einen Lustwert).«

Seitdem hat Yrjö Hirn (Der Ursprung der Kunst, 1900) einen ziemlich entmutigenden Bericht über die Versuche zur Definition der Kunst gegeben. Nur eine gemeinsame Eigenschaft werde von allen verschiedenen Formen der Kunst ausgesagt, und das sei überdies nur ein negatives Kennzeichen: »Ein Werk oder eine Verrichtung, die erwiesenermaßen irgend einem nützlichen (außerästhetischen) Zweck dient, darf nicht als echtes Kunstwerk angesehen werden.« Aber auch diese Unabhängigkeit von praktischen Interessen des Lebens könne doch ernstlich bestritten werden. Nur das merkbare Streben nach Freiheit von selbstischer Beimischung, die allmähliche Läuterung aus solcher Befangenheit, sei als Tatsache zu erkennen. Damit wird aber dies Merkmal zu einem geschichtlichen Moment, dem nur die genetische Betrachtung gerecht zu werden vermag. Merkwürdigerweise spricht Hirn nicht aus, daß dies negative Kennzeichen doch dem ethischen Gebiet angehört, daß also dessen Aufnahme in die Definition der Kunst nur eine μεταβασις εἰς ἀλλο γενος bedeuten würde. Nur vom ethischen Gesichtspunkt aus versteht sich die Stärkung jener Tendenz im Wachstum der Gesittung, und zugleich als Symptom der Ver-

geistigung aller Werte. Mit der subjektiven Unabhängigkeit des Schaffenden und des Genießenden ist angesichts der primitiven Werke und der naiven Menschen nichts anzufangen. Solche moralische Spitzfindigkeit, wie die Unterscheidung egoistischer Absichten, ist für lange Zeiträume geschichtlicher Entwickelung der Kunst doch nur eine Fiktion des modernen Menschen, ja so widersinnig wie die Schopenhauersche Ausschaltung des Willens. Auch die objektivere Fassung: »Die Kunst hat ihren Zweck in sich selbst und schließt jeden fremden aus« kann doch nur einen entwickelungsgeschichtlichen Sinn haben, d. h. die Kunst gelangt allmählich zu immer einheitlicherer Organisation ihrer Gebilde, bei der fremdartige, nicht völlig assimilierbare Bestandteile ausgeschieden werden. Ein solcher Prozeß der Vervollkommnung hat jedoch selbstverständlich wieder seine biologischen Grenzen. Wir brauchen nur an die beschränkte Lebensfähigkeit reinster Rasse oder an die Erschöpfung adeligen Blutes zu erinnern. Und sobald wir in dem Begriff eines selbsteigenen Zweckes irgend welchen Gewinn für das Verständnis des Wesens erfassen wollen, so gilt es ihn mit positivem Inhalt zu erfüllen, und dieser kann nur aus gegebenen Erscheinungen, historisch bedingten, immer und überall nur relativ gültigen Tatsachen herstammen, d. h. auf lebendiger Anschauung des vorstellenden Subjekts beruhen.

Ich habe deshalb eine andere vorläufige Definition der Kunst so zu fassen gesucht, daß die beiden unentbehrlichen Faktoren zu ihrem Recht kommen: »sie ist eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt wird.« Und da sie den Einklang zwischen beiden voraussetzt und wieder darauf abzielt, so ist das Ergebnis aller wahren Kunst ein Zuwachs an Daseinslust und Lebenswert. Dadurch unterscheidet sie sich von anderen Auseinandersetzungen zwischen Mensch und Welt und deren Ergebnissen, wie des ethischen Bestrebens, der wissenschaftlichen Erkenntnis u. s. w. Auch diese Definition ist mit vollem Bewußtsein unter den Gesichtspunkt genetischer Entwickelung gestellt.

Hirn hält wie Grosse an der Forderung fest, daß jedes Kunstwerk nur um seiner selbst willen geschaffen werde; aber er erkennt, daß dieser Anspruch den historischen Erscheinungen gegenüber in die Brüche geht. Sollten wir da nicht lieber vorerst solchen inneren Unterschied in den Beweggründen des Willens, in den unkontrollierbaren Motiven des Schaffens ganz aufgeben, — vollends den primitiven Entwickelungsstadien gegenüber? — Damit kommen wir zu einer Angelegenheit von prinzipieller Bedeutung für die Mitarbeit der Ethnographen an der Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie zurück: soll diesen Forschern auf ihr Arbeitsfeld, liege es nun in fernen Erdteilen

oder in heimischen Museen, ein fester Kanon mitgegeben werden für die Auswahl des Materials? Sollten sie eine, wenn auch nur vorläufige Definition der Kunst als Maßstab in die Hand bekommen, den sie auf die Objekte der Untersuchung im voraus anwenden? Mit aller Entschiedenheit, nein! Das wäre vorgreifliche Schulweisheit, über die uns ja unbefangene Forschung nach den Anfängen der Kunst, unter den einfachsten Kulturbedingungen, gerade hinweghelfen soll. — Die Probleme der Kunstwissenschaft sollen diesen Sendboten nicht unbekannt sein; die Gesichtspunkte, auf die es ankommt bei ihrer Beobachtung, müssen ihnen geläufig sein; die Methoden, wie man den Dingen abfragt, worauf wir Antwort suchen, können nur zu Hause, in der Schule der Kunstwissenschaft, erlernt werden. Aber wir brauchen Gewissensfreiheit für die Ergebnisse und unbeschränkte Vollmacht in der Untersuchung alles und jedes Materials, aus dem ein solches Ergebnis gewonnen werden mag. Die wissenschaftliche Funktion dieser Pioniere darf an kein vorgeschriebenes Glaubensbekenntnis gebunden sein.

Es ist bedauerlich, daß selbst Grosse mit seinem Drang nach Selbständigkeit in den »Anfängen« diesen entscheidenden Schritt nicht getan hat. An einer Stelle der kunstwissenschaftlichen Studien ist er dicht daran gewesen, solche Befreiung zu vollziehen. »Jede Erscheinung ohne Ausnahme kann Gegenstand der ästhetischen Auffassung und des ästhetischen Genusses werden«, heißt es; »aber nicht jede bietet sich der Betrachtung mit derselben Leichtigkeit dar, und nicht jede gewährt denselben Genuß.« — »Ästhetisch ist ein Zustand des Subjekts; schön ist ein Zustand des Objekts. Ästhetisch können unter gewissen Umständen alle Gegenstände aufgefaßt werden, auch die häßlichsten; aber nicht alle Gegenstände sind schön. Die Schönheit einer Erscheinung hängt nicht von der Art unserer Betrachtung, sondern von der Art ihrer Bildung ab, obwohl diese allerdings nur bei einer gewissen Art der Betrachtung, nämlich der ästhetischen, ihre volle Wirkung hervorbringen kann.« Ich habe die Sätze nur anders geordnet. Nun springt die Nutzanwendung für die ethnographisch-kunstwissenschaftliche Methode von selbst heraus. Das gesamte ethnologische Material, ohne Ausnahme, wird untersucht. Zuerst meinetwegen unter allen erdenklichen Gesichtspunkten der Praxis, nach allen Regeln der soziologischen Forschung. Ist auch die technologische Behandlung gewissenhaft erledigt, dann kommt das Recht der freien Anschauung des Gegenstandes um seiner selbst willen, die ästhetische Aufnahme. Die Analyse dieser letzteren aber muß vollständig rein gehalten werden von allen fremdartigen Beimischungen. Hier geht uns unmittelbar auch Mythus und Religion, Zaubermittel und heimliche

oder offene Bedeutung aller Art zunächst gar nichts an. Ihre Mitwirkung kommt erst für die psychologische Erkenntnis dieses Vorstellungsinhalts, also in dritter, vierter Linie wieder in Betracht. Der Kunstforscher hält sich an die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung selbst; die Form als solche hat ihren Wert ganz abgesehen von allen Beziehungen, die dahinter liegen. Wie töricht wäre es, hier gerade die Anfänge durch eine verfrühte Definition der Kunst abzuschneiden, im Werdeprozeß begriffene Kunstversuche auszuschließen, weil sie den Anspruch des Ästhetikers nicht rein erfüllen. Gerade der Einblick in die Entwickelung ginge uns verloren, der psychologisch von höchster Wichtigkeit sein muß, wie z. B. die Vorgeschichte der »Architektur als Kunst«. Hier muß der Historiker aufbegehren zu Gunsten des Philosophen.

Welches ästhetische Erlebnis nun solch unfertiges Produkt hier, oder ein überraschend vollendetes dort in dem Betrachter auslöst, das freilich ist Sache des einzelnen Forschers selbst. In die Seele des schaffenden Urhebers können wir nicht hineinsehen, es sei denn durch das Medium der eigenen. Ohne diese Hilfe ist aller Aufwand historischer Vermittlungen vergeblich. Ganz eliminieren aber läßt sich der moderne Mensch nun einmal nicht, aus unserer kunstwissenschaftlichen Rechnung ebensowenig wie aus der historischen. Aber es gibt Maßregeln, den subjektiven Beitrag auf seine zulässige Funktion einzuschränken. Vollständige Objektivität ist eine Selbsttäuschung, die nur unphilosophische Köpfe sich nicht eingestehen. Darauf eben pochen unsere Tatsachenkrämer, die über ihre Haufen von Einzelwissen nicht hinausblicken und sich mit Stückwerk begnügen, statt zum Ganzen zu streben.

2. Mit dem Versuch, eine befriedigende Definition der Kunst zu finden, stoßen wir jedoch auf den Zweifel, wie weit die Zusammenfassung der verschiedenen Erscheinungen unter diesem Namen, die wir geläufig handhaben, überhaupt berechtigt sei. »Die Kunst ist doch nur ein abstrakter Begriff, in dem man die gemeinsamen Merkmale zusammenfaßt, welche man bei allen einzelnen Künsten findet, ein Begriff (erklärt Grosse), der also genau so viel und so wenig Inhalt und Wert hat, als wir ihm durch unsere Kenntnis der einzelnen Künste gegeben haben. Die Kunstwissenschaft muß daher zuerst die Eigenart der Künste studieren, um zuletzt das Wesen der Kunst zu erkennen« (S. 6, vgl. S. 45).

Ebenso gibt es auch einen »künstlerischen Trieb« im allgemeinen nur im Wortschatz; in Wirklichkeit existieren nur poetische, malerische, musikalische, architektonische Triebe. Diese verschiedenen Triebe, Gefühle und Tätigkeiten stehen durchaus gleichberechtigt und selb-

ständig nebeneinander. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß in jedem künstlerisch veranlagten Individuum wesentlich dieselben künstlerischen Triebe und Gefühle wirken, und daß es nur von ziemlich äußerlichen Umständen abhänge, ob dieselben in musikalischen, poetischen oder malerischen Formen betätigt werden. Ein Musiker hat nicht etwa einen allgemeinen künstlerischen Trieb, den er durch musikalische Formen befriedigt, sondern er lebt, fühlt und schafft von vornherein in musikalischen Gefühlen, in Gefühlen, welche den übrigen Lebens- und Kunstgebieten vollkommen fremd sind.« (293. Anm.)

Aber die ästhetische Forschung, betont dagegen Yrjö Hirn, kann unmöglich die fundamentale Voraussetzung der Einheit der Kunst aufgeben. Und vom psychologischen Standpunkt anerkennt diese Einheit auch Wundt: die Äußerungsformen der Phantasie, wie sie uns in den verschiedenen Formen der Kunst entgegentreten, gehören so sehr zusammen und so sehr zur einheitlichen Natur des Menschen, daß es höchst wunderbar wäre, wenn uns irgendwo in der Welt wirklich ein Volk begegnete, das von einer der Grundformen künstlerischer Phantasietätigkeit überhaupt keine Ahnung hätte. Ein solches Volk ist in Wahrheit bis dahin nicht gefunden worden (Vps. II, 1. S. 91).

Unseres Erachtens haben beide Standpunkte ihre relative Berechtigung. Für die Kunstwissenschaft können wir uns auf den Satz vereinigen: für sie ist ebenso wichtig, was die Künste trennt, als was sie vereint, wie Grosse sich gelegentlich einmal ausdrückt. Aber wenn wir bei ihm und anderen immer noch die Neigung finden, unter dem Namen der bildenden Kunst oder gar der »Bildnerei« unterschiedslos Plastik und Malerei samt Reliefkunst und Zeichnung zusammen zu würfeln, dagegen der Mimik keine selbständige Stellung einzuräumen, so gehen wir unsererseits in der Sonderung der Einzelkünste entschieden weiter, betonen auf der anderen Seite jedoch aus voller Überzeugung die Einheit aller, als Entfaltung einer zusammengehörigen Reihe aus der menschlichen Psyche [1]). Ja noch mehr, diese Reihe ist für unsere Auffassung nicht eine solche selbständig nebeneinander bestehender Potenzen, sondern ein in sich gegliedertes Ganzes, dessen Teile in so gesetzmäßigen Beziehungen stehen, daß nur der Vergleich mit einem Kosmos oder einem Organismus der eigentümlichen Natur seines Wesens nahe zu kommen vermag. Vergleiche sind und bleiben beide: der erste hat seine Berechtigung mehr an der Peripherie, d. h. in dem Ergebnis der Ausstrahlung, der andere mehr im Zentrum, wo auch die Psychologie von Organisation zu reden nicht verschmäht.

---

[1]) Vgl. meine Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I (1896), 12 f.; III (1899), S. 218–232.

3. Yrjö Hirn hat auch die oft erörterte Frage nach der »Urform der Kunst« wieder aufgenommen. Wundt aber macht darauf aufmerksam, daß gerade das, was hierbei als selbstverständlich vorausgesetzt wird, nämlich daß die Frage nach der Priorität einer einzelnen Kunst überhaupt gestellt werden könne, nicht nur eine bestreitbare, sondern eine im höchsten Grade unwahrscheinliche, wenn nicht unmögliche Annahme sei. Eine bestimmte Kunst würde nur dann den anderen vorausgehen können, wenn sich eine entsprechende Aufeinanderfolge in dem Leben der Phantasie selbst nachweisen ließe. Das sei aber unmöglich, da überall da, wo das Walten der Phantasie seinen Anfang nimmt, an jede Art von Sinneseindrücken sich auch eine primitive Kunstübung als intensivere Ausdrucksform einer solchen Phantasietätigkeit werde anschließen können. Mit dem gleichen Recht also, mit dem man behaupte, Tanz und Rhythmus und mit ihnen die Anfänge der Musik oder der Poesie seien früher als die der bildenden Kunst, könnte man behaupten, die verschiedenen Sinne des Menschen entwickelten sich nicht gleichzeitig, sondern nacheinander. Die Entwicklung der Phantasie in der Kunst kann nach seinem Urteil überhaupt erst beginnen, wo die psychologische Organisation des Menschen längst ihr dauerndes Gepräge empfangen hat. — In der Tat handle es sich daher bei jener Deduktion einer bestimmten Reihenfolge der Künste offenbar um eine Verwechslung gewisser Vorbedingungen der Phantasietätigkeit mit dieser selber, und zwar solcher Vorbedingungen, die meist noch nicht einmal in das Gebiet des Spiels fallen. Der tatsächlichen Beobachtung widerspreche die Annahme einer Priorität irgend einer der genannten Grundformen der Kunst vor den anderen; sie widerspreche auch durchaus der psychologischen Wahrscheinlichkeit, da, sobald sich überhaupt die Entwickelung der Phantasie zur Sphäre künstlerischer Betätigung erhoben habe, die natürlichen Grundlagen, welche die psychologische Organisation des Menschen für die Entwickelung der verschiedenen Künste bietet, alle zumal schon vorhanden seien. Die Annahme, daß der Mensch auf irgend einer hypothetischen Kulturstufe zwar Gesang und Tanz, aber noch keine Spur von bildender Kunst geübt habe, gehöre in das Gebiet willkürlicher psychologischer Fiktionen. — »Nach alledem läßt sich der Versuch einer Sonderung der verschiedenen Gebiete künstlerischer Phantasietätigkeit unmöglich etwa auf den Gedanken irgend einer Entwickelungsfolge derselben gründen.«

Deshalb begnügt sich Wundt selbst mit einer allgemeinsten Einteilung in »bildende« und »musische« Künste, unter denen die Mimik, in der sich das sukzessive Verfahren mit der Sichtbarkeit der Erscheinung verbindet, keine Aufnahme als selbständige Kunst gefunden hat,

so wichtig ihre Elemente für die Entstehung anderer Leistungen erachtet werden. Über den Unwert umständlicher Klassifikationen der Künste und logisch gegliederter Systeme hat sich auch Benedetto Croce (Estetica 1902, 115) sehr energisch ausgesprochen, aber gegen eine Genealogie der Einzelkünste würde er kaum etwas einzuwenden haben. Und wer genetisch zu denken gewohnt ist, wie Historiker und Naturforscher allesamt heutzutage, der wird stets auf die Frage zurückdrängen, ob es nicht doch möglich wäre, auf anderem Wege, als Yrjö Hirn oder Wilhelm Scherer u. a. versucht haben, in die innere Organisation der Kunstwelt einzudringen und das Gesamtgebiet dieser menschlichen Phantasietätigkeit im Sinne einer allmählichen Differenzierung zu begreifen. Daß wir dabei auf Voraussetzungen der psychophysischen Organisation des Menschen zurückgehen müßten, darf wohl nicht wunder nehmen; ja, es wäre immerhin schon ein Anlauf gelungen, wenn wir in den Vorbedingungen künstlerischer Betätigung die Handhaben für eine notwendige Entwicklungsreihe entdeckten. Ein Zugeständnis dieser Art findet sich wenigstens bei Wundt auch. »Es mag in der Tat«, heißt es, »für die generelle und die allerersten Stadien der individuellen Entwickelung zutreffen, daß der Tastsinn und die an ihn gebundenen Bewegungen den höheren Sinnesempfindungen vorausgehen.« Aber es wird auch sogleich hinzugefügt: »Für die Entwickelung der Phantasie in der Kunst ist das ohne Bedeutung.« Wenn nun aber von der anderen Seite her die kunsthistorische Analyse der Stilwandlung in den bildenden Künsten zu dem unabweislichen Ergebnis gelangt wäre, daß für lange Perioden — fortgeschrittener Kunstübung noch — die Wiedergabe tastbarer Körperwerte das entschiedene Übergewicht über den feineren Qualitätsunterschieden der »höheren« Sinne behauptet hat? Und wenn sich aus der Analyse primitiver Darstellungsversuche zugleich mit dieser die andere, auch dort gemachte Beobachtung bestätigte, daß ein zweiter Ausgangspunkt in dem Vorwalten intellektueller Auffassung und verstandesmäßiger Bewältigung der Außenwelt zu suchen ist?

Sehen wir uns lediglich nach der Möglichkeit einer Untersuchungsmethode um, die uns aus dem Fertigen, das wir vorfinden, noch einen Rückschluß auf das Gewordene, womöglich auf ursprüngliche und natürliche Beziehungen zwischen den Einzelkünsten eröffnen könnte, dann bietet sich wohl nur das elementarste Gebilde, das jede für sich hervorbringt, um es weiter zu verwerten, zur Analyse dar, und zur Gegenprobe vielleicht das vollendete Kunstwerk, auch in reichster Komplikation, aber in reinster Eigentümlichkeit jeder einzelnen.

So verfährt auch die Psychologie, wenn sie z. B. die Genesis der Sprache zu erklären unternimmt. Wort und Satz sind die Gebilde,

mit denen die Poesie die einfachsten wie die mannigfaltigsten Schöpfungen hervorbringt. Das Wort, als elementarster Bestandteil, ist eine Lautgebärde [1]), d. h. es besteht aus einem lautlichen und einem mimischen Bestandteil, einer Verschmelzung vokalischer und konsonantischer Elemente. Ich bezeichne dies kurz mit der Formel $\sqrt{(L + G)}$; denn beide Bestandteile büßen etwas von ihrer ursprünglichen Kraft ein, um vereint eine höhere Brauchbarkeit zu erlangen: die Tongewalt des Vokals wird sozusagen eingeklemmt, gequetscht, gedämpft durch die kryptomimische Muskelkontraktion von Stimmritze und Schallrohr der Mundhöhle bis zum Zahngehege und Lippenschluß. Aber auch diese Konstellation des Knochenbaues und der Muskulatur wird aus ihrer Starrheit gelöst, geschmeidig verschoben oder gewaltsam durchbrochen, sowie der Luftstrom des Lautes andringt. Aus Spannung und Lösung entringt sich die Artikulation, die nicht allein die Tonfolge gliedert, sondern den Charakter aufprägt, den Laut gestaltet. Dieser mimische Bestandteil, mag er im Innern des Organs kryptomimisch verlaufen, mag er zugleich sichtbar nach außen treten, ist eine verfeinerte Körperbewegung, wie die Ausdrucksbewegungen an solchen Stellen unseres organischen Leibes überhaupt. Und die Gebärde ist das Grundelement der Nachbarkunst, die wir Mimik nennen. Das Lautelement dagegen, erst der menschlichen Stimme selbst, dann der Ton ihr nachgebildeter Instrumente, der willkürlich erzeugte und abgestimmte Ton überhaupt, ist das einfachste Gebilde in den Werken der Musik.

Diese beiden letztgenannten Künste, Musik und Mimik, stehen also in einem ganz bestimmten Verhältnis zur Poesie, die in ihrem Material sprachlicher Gebilde schon die Elemente jener beiden zusammengewebt für ihre neuen Zwecke verwertet. Wer dabei die überlegene Bezeichnungsfähigkeit des Wortes für konkrete Dinge und deren Beziehungen, im Vergleich mit Laut und Gebärde für sich, zur Erwägung zieht, begreift sofort, daß aus ihr ein Verhältnis erwachsen muß, das auch der Kunst des Wortes nach dieser Seite hin die Überlegenheit sichert. Das Wort ist ein Gebilde »höherer Ordnung«, sagt man deshalb ohne weiteres. Schon daraus folgt, daß die Poesie einen »höheren Rang« beanspruchen darf, sobald jene Möglichkeit, die Dinge und den Zusammenhang der Dinge auszudrücken, als Maßstab angenommen wird. Auf die »Rangordnung« als solche legen wir selbstverständlich keinen Wert, sondern nur auf die gewonnene Grundtatsache für die genetische Erklärung: das Wort ist eine psychophysische Synthese aus Gebärde und Laut; diese Elemente müssen ihm vorausgehen.

---

[1]) Diese Bezeichnung verstehen wir hier nicht in dem spezifischen Sinne, für den Wundt sie besonders verwendet.

Ein ähnliches Verhältnis ergibt sich auf der anderen Seite zwischen den Künsten der räumlich-körperlichen Anschauungsform, die für simultane Aufnahme in erster Linie bestimmt scheinen. Das Bild, die Leistung und das einfachste Element aller Malerei (Zeichnung u. s. w.) ist ein zweidimensionaler Auszug aus Körper und Raum, d. h. $\sqrt{(R + K)}$. Beide Grundelemente gehen hier im Augenschein auf der Fläche zu einer »höheren« Einheit zusammen, die alle sichtbaren Dinge in ihrem Zusammenhang wiederzugeben vermag, wie das Wort und das Satzgefüge dort. Die Plastik ist Körperbildnerin, die Architektur Raumgestalterin; sie handhaben und bearbeiten also jede für sich die vollen dreidimensionalen Faktoren, aus denen sich unsere Außenwelt zusammensetzt. Sie stehen demnach in einem ganz ähnlichen Verhältnis zur Malerei, wie Musik und Mimik zur Poesie. Wie das Wort ist auch das »Bild« eine nur der reiferen Entwickelung mögliche psychophysische Leistung, die unter Einbuße elementarer Vollkraft einem kühneren Aufschwung geistigen Ausdrucks dient.

Von den beiden Paaren der anderen Künste, deren Gebilde ursprünglich von einfacherer Natur sind, gehören wieder je zwei unter einem verwandten Gesichtspunkt näher zusammen. Mimik und Plastik gehen vom Menschen aus und auf den Menschen hin; sie bewegen sich in dem unmittelbaren Umkreis seines Wesens, und darüber hinaus in die sonstige Körperwelt nur nach dem Ebenbilde und dem Anpassungsvermögen dieses Schöpfers. Architektur und Musik dagegen richten sich vom Menschen aus schon durch das Element, das sie behandeln, auf die weitere Umgebung; es sind Eroberungen sozusagen des leeren Raumes und der leeren Zeit durch Gliederungen, Gestaltungen, Bezeichnungen mit Inhalt vom Menschen her, Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt nach Maßgabe seiner Natur. Was entsteht, ist: eine Umgestaltung der Außenwelt dort, eine Versinnlichung der Innenwelt hier. So stehen also beide Paare unter sich wieder in einem natürlichen Verhältnis je nach der Nähe und Unmittelbarkeit zum menschlichen Wesen, das sie hervorbringt, oder nach der Weite der Ausstrahlung von diesem Zentrum [1]).

So erscheinen alle sechs Künste als Emanationen der Psyche, aber nicht allein koordiniert, selbständig und beziehungslos nebeneinander (wie Grosse sich die künstlerischen Spezialtriebe denkt), sondern subordiniert einem durchwaltenden Prinzip der Differenzierung, des Fortschritts, der Vervollkommnung, mag man nun den Maßstab anlegen, wie man will, nach dem Grade der Vergeistigung oder Verkörperung, der menschlichen Organisation oder des naturgesetzlichen Kosmos.

---

[1]) Vgl. meine Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III, 1899, S. 225.

Jedenfalls gehört Poesie und Malerei als letztes Paar zusammen, wenn es auf die Wiedergabe einer Weltanschauung, des Zusammenhangs der Dinge ankommt, d. h. auf vollständige Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Welt. Wer in Erreichung dieses Zieles eine Vervollkommnung sieht, muß dieses Paar als das reifste, im Regnum hominis überlegene Paar anerkennen. Malerei und Poesie sind Höhepunkte einer psychologischen Entwickelungsreihe, also niemals Anfangsstadien.

Es wäre danach eine unverantwortliche Nichtachtung gegen das unbezweifelbare Ergebnis einer legitimen Analyse, wenn man, wie es besonders bei Ethnologen fast überall geschieht, die Zeichnung als die allerprimitivste Kunstäußerung ansehen wollte. Jedes Bild, auch das einfachste einer kritzelnden Zeichnung, das Gegenstände der Außenwelt darstellt oder Vorstellungen des Menschen auf die Fläche projiziert, ist eine intellektuelle Leistung, eine Synthese, die eine Abstraktion voraussetzt oder »unbewußt« vollzieht. Und was man als selbstverständlich dabei hinnimmt, der »Umriß«, ist nicht nur ein Name, unter dem Gebilde von sehr verschiedenartigem Wesen zusammengefaßt werden, die der Kunstpsychologe sorgfältig unterscheiden sollte, sondern sein Zustandekommen ist ein Rätsel, das mindestens ebenso schwierig zu lösen sein wird, wie die Genesis des Wortes als Lautgebärde.

Dagegen steht die Mimik, unter der wir zunächst das Gesamtgebiet der natürlichen Ausdrucksbewegungen und dann erst die zur Kunst entwickelte Gebärdung verstehen, in dem ganzen Umfang der ursprünglichen, vom Affekt durchdrungenen Äußerungen dem menschlichen Subjekt, und ihm allein, so nahe, ja gehört so ganz zu seinem unmittelbaren Benehmen und seiner unentbehrlichen Lebensbetätigung selbst, daß keine Erklärung irgend einer Kunst ohne sie auszukommen vermag. Ist doch jede Körperbewegung bei praktischer Tätigkeit zugleich unwillkürliche Ausdrucksbewegung. Die Mimik als Kunst, die auf absichtlicher Reproduktion und bewußter Verwendung der Mittel zur Wirkung auf den Beschauer beruht, mag beträchtlich später erwachsen, ganz ähnlich wie die künstliche Gebärdensprache aus dem natürlichen Gebaren des Augenblicks.

Wo aber die menschlichen Organe, vor allem seine Hände, angreifen und eingreifen müssen, um Material zu behandeln, Einzelobjekte zu ordnen oder Rohstoffmasse zu formen, da beruht, wie alle Orientierung des Menschen, auch alle Betätigung im Raume auf den Grundlagen der Tastempfindung. Und da ist der Gedanke an eine Entwickelungsfolge doch wohl nicht abzuweisen, ja der Weg zu einem genetischen Verständnis fest vorgezeichnet. Die psychologische Ana-

lyse der Kunstanfänge und der Nachweis allmählicher Differenzierung zu den vorhandenen Künsten sollten diese Richtschnur nicht wieder fallen lassen.

4. In der umfassenden Grundlegung, die Wundt im ersten Bande seiner »Völkerpsychologie« gegeben hat, ist begreiflicherweise doch die Behandlung des ganzen Gebietes, das für die Kunstwissenschaft von höchster Wichtigkeit sein muß, von vornherein auf das Ziel gerichtet, und die Analyse der Ausdrucksbewegungen dient der Erklärung der Gebärdensprache und diese wieder der Entstehung der Lautsprache. Was die Kunstwissenschaft von einem Bündnis mit der Völkerpsychologie für sich erhoffen und erheischen muß, liegt oft gerade da, wo die Rücksicht auf Sprache, Mythus und Religion schneller, als wir wünschten, zur Beziehung auf intellektuelle Faktoren hindrängt. Eben deshalb will ich versuchen, die Stelle herauszuheben, wo die Wege sich scheiden.

»Alle Zeichen, die in den Zusammenhang der natürlichen Gebärdensprache eingehen, haben ihren Ursprung in den Ausdrucksbewegungen. Dieses Ursprungsgesetz führt mit Notwendigkeit zu der Voraussetzung, daß die primäre Ursache einer natürlichen Gebärde nicht in dem Motive der Mitteilung einer Vorstellung, sondern in dem des Ausdrucks einer Gemütsbewegung zu suchen ist. Die Gebärde ist zunächst und ursprünglich Affektäußerung. Nur sekundär, insofern jeder Affekt gefühlsstarke Vorstellungen enthält, wird die Gebärde zugleich Vorstellungsäußerung« (I, 1. 239). Danach sind es nicht die hinweisenden Gebärden, von denen wir mit Wundt, als »der ersten, primitivsten Form pantomimischer Bewegungen«, ausgehen müßten. Für uns hört mit der hinweisenden Gebärde das Gebiet der schöpferischen Ausdrucksbewegung vielmehr auf; es ist die letzte Stufe der unmittelbaren Beziehung zu den materiellen Dingen, der Verzicht auf deren unmittelbare Berührung. »Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die bis zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung.« Diese Resignation des Tastverfahrens bezeichnet deshalb anderseits die Anfangsgrenze der ausschließlich optischen Auffassung, des Fernbildes der Außenwelt. Bevor wir aber zu solcher Verfeinerung des Verhältnisses gelangen, bedarf die Auseinandersetzung des Menschen mit seiner räumlich-körperlichen Umgebung vom eigenen Körper aus die vollste Berücksichtigung. Wir müssen geradezu vom anderen Ende ausgehen, d. h. von den Regionen, in denen sich die stärksten Affekte zu äußern pflegen. Denn »Affekt und Ausdrucksbewegung sind zusammen ein einziger psychologischer Vorgang. — Ausdrucksbewegungen sind zunächst körperliche, an bestimmte physiologische Bedingungen geknüpfte Erscheinungen. Mit jeder Veränderung psychischer Zustände

sind aber zugleich Veränderungen physischer Korrelatvorgänge verbunden. — Eine nähere Analyse der Ausdrucksbewegungen kann nur in steter Beziehung zur Analyse der entsprechenden Affekte selbst vorgenommen werden. Damit sind wir auf die fundamentalen Eigenschaften hingewiesen, die jedem noch so einfachen Gefühl als seine näheren Bestimmungen zukommen, und die sich daher auch in jedem Affekt in irgend einer Weise wiederfinden: — es sind die Eigenschaften der Intensität und der Qualität des Gefühls, und endlich seine Vorstellungsverbindung oder sein Vorstellungsinhalt.«

»Die Ausdrucksbewegungen starker Affekte bieten wegen ihrer relativ unvermischten Beschaffenheit zugleich den zweckmäßigsten Ausgangspunkt für das Studium dieser Ausdrucksformen. . . . Bei den stärksten Affekten werden im allgemeinen die Muskeln der Gehwerkzeuge in Anspruch genommen, und ihr Verhalten bietet in erster Linie Intensitätssymptome.« Leider verweilt Wundt nur bei der hemmenden Wirkung auf diese Muskeln und schließt mit dem lähmungsartigen Zusammenbrechen des Körpers ab, während es für unsere Zwecke darauf ankäme, gerade die Erregungserscheinungen kennen zu lernen und dann die Intensitätsäußerungen von hier aus in ihrer Ermäßigung zu verfolgen, wie anderseits in aufsteigender Linie zu den Qualitätsäußerungen zu gelangen.

Die Wichtigkeit solcher Reihe leuchtet ein, wenn wir von der hinweisenden Gebärde des Kindes über die abgeschwächte Greifbewegung zurückgehen, im Anschluß an die natürliche Entwickelung seines Wachstums. Wenn es nach dem Mond auch vergebens greift und bald nur mit dem Finger zeigt, — zu anderen Gegenständen umher kriecht es bald aus seinen Windeln. Es lernt seine Gehwerkzeuge brauchen und vollzieht die Ortsbewegung. Und hat es den glänzenden Ball erhascht, dann tanzt es wohl gar vor Vergnügen oder strampelt mit den Beinen. Die Bewegung der unteren Extremitäten, ohne weiteren Zweck, ein Stampfen des Bodens am Orte, ist Intensitätsäußerung seines Affekts. Kehren wir von diesem Punkt durch die Stufenfolge zurück, so kommen wir von den Füßen und Beinen zu den Armen und Händen, mit denen es den Gegenstand greifend erfaßt, und damit zu dem höheren Paar homologer Glieder von verfeinerter Bildung, mit dem vielseitigsten und beweglichsten Tastorgan in den Fingern und deren empfindlichsten Spitzen. Wundt bezeichnet diese Region als »pantomimische« und unterscheidet sie von der »mimischen«, die er auf die Muskeln des Angesichts beschränkt, also nur von Mienenspiel und Gesichtsausdruck verstehen will. Das ist eine unglückliche Festlegung des Sprachgebrauchs, der unter »pantomimisch« sonst den ausschließlichen Ausdruck durch Körperbewegungen, ohne

Beihilfe anderer Mittel, wie Sprache, Gesang, aber eben des ganzen Körpers versteht. Unter Mimik und mimisch müssen wir aber, nach wie vor, das Gesamtgebiet der Gebärdung zusammengreifen und können sie nicht auf das Spiel der Gesichtsmuskeln einengen lassen.

Eingreifender ist das Bedenken, das ich gegen die Lokalisierung der Qualitäts- und Vorstellungsäußerungen auf gewisse Muskelgruppen vorzubringen habe. Wundt läßt sich durch den Gedanken an die hinweisende Gebärde und ihre Beziehung auf den Gegenstand bestimmen, in der Arm- und Handregion die Vorstellungsäußerungen anzusetzen; die Qualitätsäußerungen dagegen sucht er in dem Mienenspiel, zunächst wieder auf der Fährte der Geschmackssymptome, d. h. um den Mund, dann aber in der ganzen Region der höheren Sinne. So bleibt aber das fördersame Ergebnis des Parallelismus noch unbefriedigend. Denn einmal hängen Geschmacks- und Geruchsorgan unleugbar mit dem Ernährungstraktus des Leibes, und so auch mit den vasomotorischen, vor allem mit Herz- und Atmungssymptomen näher zusammen. Sind sie, wie das Geschmacksorgan und seine Umgebung zweifellos, von entscheidender Bedeutung für Qualitätsäußerungen, so haben diese ihren Sitz auch in den zugehörigen Weichteilen des Rumpfes. Man denke nur an den »schmerzlich eingezogenen Unterleib« des Laokoon, an dem man, »ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten«, den furchtbaren Zustand »beinahe selbst zu empfinden glaubt«, wie Winckelmann sich einfühlend ausdrückt. Und erst die verfeinerten Unterschiede, die uns nicht mehr so leiblich nahegehen, spiegeln sich im Umkreis der höheren Sinnesorgane. Die Fernwirkung optischer und akustischer Reize wird dagegen zur Möglichkeit, uns aus der unmittelbaren Berührung mit den Dingen auf Druck und Stoß zurückzuziehen, die Körperwelt zu überblicken und uns über das Einzelne hinwegzusetzen. Da erst eröffnet sich die überlegene Vorstellungsarbeit vollauf. Also kann in dieser freieren Sinnesregion auch erst ihr möglichst adäquater Ausdruck liegen. Der Ursprung der Gegenstandsvorstellungen muß unbedingt in der Tastregion gesucht werden; deshalb wird ihr Ausdruck am handgreiflichsten in der Muskulatur der vielbeschäftigten Werkzeuge, wie unsere Arme es sind, hervorbrechen. Aber dies berechtigt uns doch wohl kaum, die Vorstellungsäußerungen mehr oder weniger auf diese Stelle zu beschränken. Wie ihr abgeklärtes Wesen nach oben ins Mienenspiel, reicht ihr elementarstes Wirken auch hinunter in die Gehwerkzeuge und in die Ortsbewegungen, die zum Lauf, zum Tanz gesteigert, dem naiven Menschen schon konkreten Inhalt genug vermitteln. Jede leibhaftige Auseinandersetzung mit den Dingen, mit allem, was uns nahe rückt oder gegen was wir anstoßen, erfolgt zuerst mit den Beinen und Füßen, denen der »Gegen-

stand« Widerstand leistet und Einhalt gebietet, sowie sie nicht darüber wegsteigen können und darauf treten als Herren der Situation.

Wundts sogenannte »drei Dimensionen des Gefühls« — Erregung und Hemmung, Lust und Unlust, Spannung und Lösung — die er sogar räumlich in einem Koordinatensystem veranschaulicht, dessen drei Achsen sich in einem Punkte, dem Indifferenzpunkt, schneiden, dürfen wir doch nur für eine Hilfskonstruktion nehmen, die wieder fallen muß, wenn ihr Zweck erfüllt ist, und deren Beibehaltung zu dem Irrtum verführen könnte, als vertrüge sich wirklich deren Anwendung mit dem zeitlichen Verlauf psychischer Vorgänge, in dem wir nur von einer Dimension wissen. So brauchen wir auch der Aufteilung der Erscheinungen, etwa Erregung und Hemmung auf die unteren Extremitäten, Lust und Unlust auf die mittlere Tastregion, Spannung und Lösung auf die der höheren Sinne, nicht weiter nachzugehen. Hebt doch Wundt selber das mannigfaltige Übereinandergreifen der Symptome und ihre Verbindung miteinander hervor.

Die Kunstwissenschaft wird sich desto lieber an die psychophysische Organisation des Menschen halten, indem sie die Ausdrucksbewegungen im Antlitz als eine höhere Entwickelungsform der unbestimmteren, die Intensität der Erregung vorzugsweise verratenden Körperbewegungen betrachtet, und anderseits die nähere qualitative Nüancierung der Eindrücke von den Organen unmittelbarer Berührung zu denen der Fernwirkung zu verfolgen sucht. Der Übergang von der Tastregion zu der optischen und akustischen bleibt eine Grenzscheide von einschneidender Bedeutung für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt, mag auch die psychologische Organisation des Menschen längst ihr dauerndes Gepräge empfangen haben, bevor die eigentliche Entwickelung der einzelnen Künste beginnt. Die Kunstgeschichte hat neuerdings Ergebnisse vergleichender Beobachtung beigebracht, die über das Vorrecht der Tastempfindungen als Grundstock aller Gegenstandsvorstellungen keinen Zweifel lassen [1]); und die Ergebnisse der vergleichenden Sprachforschung über die lange Dauer des sogenannten »gegenständlichen Denkens« bestätigen die nämlichen Tatsachen von einer anderen Seite. Bei den Ausdrucksbewegungen des ganzen Körpers, und besonders seiner unteren Extremitäten, die für gewöhnlich seiner bodenständigen Haltung dienen, muß die Untersuchung des natürlichen Gebarens einsetzen, die wir für die genetische Erklärung künstlerischer Betätigung brauchen. In alles schöpfe-

[1]) Auf die Tastregion als unveräußerliche Unterlage und den fortdauernden Zusammenhang aller Gefühle mit den Körperempfindungen habe ich überall hingewiesen. Vgl. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. 1893 u. s. w.

rische Hervorbringen körperlicher Gebilde greift ja die ursprüngliche Mimik bestimmend ein.

5. Mit der Einordnung künstlerischer Äußerungen in die große Klasse der Ausdrucksbewegungen scheint auch uns für die psychologische Untersuchung ein fester Ausgangspunkt gegeben; denn als psychophysische Funktionen sind sie »in ihren mannigfaltigen Wandlungen, wie nicht minder in ihrer Abhängigkeit von äußeren Reizen und von inneren Bedingungen, der Beobachtung und der experimentellen Analyse ihrer Entstehungsweise zugänglich«. Die Erkenntnis des Vorzugs, den die wissenschaftliche Behandlung durch das Festhalten an diesem Wege gewinnt, sollte an sich schon bestimmen, ihn so lange wie möglich nicht wieder aufzugeben oder durch Aufnahme eines anderen Ausgangspunktes von zweifelhaftem Wert den ersten in Frage zu stellen oder doch aus dem Auge zu verlieren. Als solcher erscheint uns die Einführung der Phantasie. Sie soll zu Mythus und Religion eine ähnliche Stellung einnehmen, wie die Ausdrucksbewegungen zur Sprache. Aber schon die Erklärung der höheren Gebilde auf dem Gebiet der Sprache vermag ohne Heranziehung der Phantasie nicht auszukommen. Erscheinungen, wie z. B. der Bedeutungswandel der Wörter, lassen sich ohne Mitwirkung dieses Faktors nicht begreiflich machen. Aber es ist sozusagen ein irrationaler Koeffizient in der bisherigen Rechnung. Und was ist die Phantasie sonst, wenn wir erfahren, sie sei nicht etwa ein besonderes seelisches Vermögen, keine Kraft, die zu der Gesamtheit der anderen seelischen Kräfte hinzutrete, sondern sie sei überall in diesen selbst schon wirksam? Was haben wir in der Hand, wenn wir sie als die »bildende Tätigkeit der Seele überhaupt« bezeichnen, gleichgültig, ob diese in der bloßen Nacherzeugung früher vorhanden gewesener Gebilde besteht, oder ob sie zu Neubildungen führt, die bloß in ihren Elementen oder in einzelnen ihrer komplexen Bestandteile in früheren Erlebnissen vorgebildet waren? »Sie ist ein in den Tiefen des Bewußtseins wirkendes Geschehen, und wie sich von vornherein vermuten läßt, ein Komplex von Funktionen verschiedener Art, der schon der unmittelbaren Beobachtung und vollends einer Analyse, die ihn in seine Faktoren zerlegen und deren Wechselwirkungen ermitteln möchte, die größten Schwierigkeiten bereitet.«

Phantasiebildungen in der Sinneswahrnehmung bieten sich noch am ehesten der elementaren Analyse dar, d. h. Sinnestäuschungen durch Assoziationseinflüsse. Danach, dürfen wir annehmen, werden aus keiner Quelle zuverlässigere Erkenntnisse über das Walten der Phantasie in ihrer natürlichen und allgemein menschlichen Gesetzmäßigkeit zu schöpfen sein, als aus den erhaltenen Werken primitiver

Kunst, und zwar vor allem aus den Anfangsgründen der bildnerischen Tätigkeit, die sich genauer und wiederholter Beobachtung darbieten. Aber der einzig gangbare oder erfolgverheißende Weg scheint uns der exakter Beobachtung, genauer Analyse solcher Objekte. Was dabei herauskommt, die Symptome der Phantasietätigkeit, müssen wir abwarten. Aber wir dürfen unser Augenmerk nicht von vornherein auf Mythus und Religion richten oder gar »in den Formen der Kunst zunächst und vor allem Formen für diesen Inhalt« erblicken (II, 1. S. 95 u. 61). Von einer Völkerpsychologie, die sich sogleich und mit einer gewissen Ausschließlichkeit dem poetischen Vorstellungsinhalt des bildnerischen Schaffens zuwendet, würde die Kunstwissenschaft, und nicht nur die Kunstgeschichte, rechtzeitig abschwenken müssen; denn mit literarischen Interessen, mit symbolischer Bedeutung und poetischer Phantasie ist sie seit ihrem Aufschwung in den Tagen der Romantik ohnehin schon belastet, und sie wird neuerdings durch die Anmaßung der Kulturgeschichte, die Kunstforschung mitbewirtschaften zu wollen, abermals gefährdet, von ihren eigensten Angelegenheiten abzuirren.

Besteht das Problem einer psychologischen Entwickelungsgeschichte der Kunst nach Wundt (p. 95) darin, von den psychologischen Motiven Rechenschaft zu geben, die sukzessiv bei der Gestaltung der Werke der Kunst wirksam gewesen sind, so wird sie sich zunächst freilich auf die Beobachtung jener psychologischen Motive einstellen, die einen für den allgemeinen Charakter entscheidenden Einfluß auf die Entstehung der Kunsterzeugnisse ausüben und an die zugleich wichtige Umwälzungen in den Zwecken und in den Betätigungsformen des künstlerischen Schaffens geknüpft sind. Auch für die Kunstwissenschaft treten die seelischen Kräfte nicht mehr hinter den Objekten der Kunst zurück, wie für Katalogarbeiter und Materialsammler oder sogenannte exakte Kunsthistoriker strengster Observanz, die ihre Schulregeln der Inventarisation und chronologischer Aufreihung oder historischer Quellenkritik an Kunstwerken nur ebenso wie an anderem Material walten lassen. Aber sie möchte auch nicht wie die Völkerpsychologie »die Kunstobjekte umgekehrt nur als die äußeren Merkmale benutzen, in denen sich das innere Leben der Phantasie nach außen kundgibt«. Besteht die eigentliche Aufgabe der Völkerpsychologie schließlich in der Entwickelungsgeschichte der Phantasie, die sie aus ihren in den Schöpfungen der Kunst überlieferten Zeugnissen zu erschließen sucht, so darf die Kunstwissenschaft wenigstens nicht vorschnell zu jenen Phantasiegebilden überspringen, die als Mythus und Religion bezeichnet werden; wenigstens bedeutet das für sie einen entscheidenden Übergang von den Zeugnissen bildender Kunst zu denen

der Poesie oder der musischen Künste sonst. Sowie solche Vorstellungen in Relationen auftauchen, die zu ihrem Ausdruck sprachliche Gebilde heischen, gehören sie dem Bereich der Dichtung an.

Die Kunstwissenschaft wird demgegenüber zunächst die formalen Erscheinungen nicht aus dem Auge verlieren, solange noch irgend welcher Aufschluß von ihnen zu erwarten steht. Die formalen Bedingungen der Entstehung bleiben für sie die unentbehrliche Unterlage, und die technische Seite, Herstellungsmaterial und Herstellungsmittel, liefert ihr wichtige Beiträge zu deren Erklärung. Aber schon diese sind ihr keine toten Gegebenheiten, die nur ein fremdes Gesetz aufnötigen, sondern sie werden von dem Gefühl des schaffenden Subjekts durchdrungen und von seinem Willen geregelt. Auch sie sucht sich angesichts der Werke selber von den psychologischen Motiven Rechenschaft zu geben, die bei der Gestaltung wirksam gewesen; aber sie sucht sie in den augenfälligen Symptomen der Behandlung, nicht sofort in Ideenkreisen, die kaum jemals unmittelbar in die Formbildung einzugehen vermögen, wie Dämonenglaube, Zauberei und bekannte oder geheimnisvolle Hintergedanken aller Art. Das Spiel der Phantasie beobachtet sie, genau so wie die Mitwirkung geistiger Vorgänge sonst, an den Gebilden der künstlerischen Tätigkeit selbst, indem sie von den psychologischen Symptomen ausgeht, die Wundt unter dem Namen der Raumphantasie und Zeitphantasie zusammenfaßt. Die Studien zur Raumästhetik von Th. Lipps stehen ihrer Auffassung am nächsten. Aber auch der Übergang von simultaner Anschauung zu sukzessivem Verfahren, der sich beim Eindringen poetischer oder mimischer Elemente sofort verrät, ist ihr von entscheidender Wichtigkeit. Sie vermag also lange Zeit getreulich mit der Völkerpsychologie Hand in Hand zu gehen, wenn anders diese ein lebendiges und nachhaltiges Verhältnis zur bildenden Kunst unterhält. Mythus und Religion dagegen können erst als Bestandteile des geistigen Lebens im weiteren Umkreis der Kultur zu ihrem Rechte kommen. Erst dort begegnen wir uns wieder mit dem Hauptinteresse des großen Werkes von Wundt, das von vornherein darauf abzielt.

Indessen prinzipiell sieht auch Wundt in der psychologischen Entwickelungsgeschichte der Kunst einen Abschnitt der allgemeinen geistigen Entwickelungsgeschichte der Menschheit und findet sie, solange von dem spezifischen Inhalt, namentlich an mythologischen und religiösen Vorstellungen, abgesehen wird, auf die formale Außenseite der Erscheinungen gerichtet. Die Kunstpsychologie kann sich nur nicht lediglich als Durchgangsstadium für andere Ziele betrachten, sondern muß sich als selbständiges und umfassendes Spezialfach allseitig zu begründen und abzurunden suchen. Sowie einmal eingeräumt wird,

daß die Sprache, »die für uns dichtet und denkt«, doch auch schon ein künstlerisches Gebilde ist, und anderseits das Vehikel der Dichtung wird, zu der auch Mythus und Religion gehören, insofern keine anderen Zeugnisse ihres Inhalts vorliegen als sprachliche, ja daß die dichterische Gestaltung die sprachliche des Volksmundes unmittelbar weiterbildet, dann umfaßt die »Kunstpsychologie« ja die poetische Formensprache ebenso wie die bildnerische, die musikalische Ausdrucksbewegung ebenso wie die mimische. Warum sollten Mythus und Religion nicht auch als künstlerische Gebilde des Menschengeistes gelten?

6. Wenn die Völkerpsychologie es unternimmt, der Kunstwissenschaft im engeren Sinne, d. h. für die bildenden Künste, Grundlinien einer psychologischen Entwickelungsgeschichte vorzuzeichnen und ihr zur Nachachtung anzubieten, so erwächst uns die Pflicht, sie zu prüfen. Der Ausgangspunkt ist genau der nämliche; denn auch der Philosoph will versuchen, »auf Grund der an den Kunsterzeugnissen selbst erkennbaren Merkmale die für die Kunstäußerung jeweils maßgebenden psychischen Motive zu finden.«

Als das Hauptkennzeichen der allerersten Anfänge gilt, daß sie »Augenblickskunst« sind. Eine flüchtig in den Sand gezeichnete oder in Baumrinde geritzte oder auch durch zusammengelegte Steine, Baumzweige und Ähnliches hergestellte Form ist eine vergängliche Schöpfung, die der Wind verweht oder der nächste vorübergehende Mensch zerstört. Solche Augenblickswerke können entweder als Merkzeichen dienen oder Äußerungen eines Spieltriebes sein, der außer der Lust, die solches Tun bereitet, keinen Zweck hat. »Welche von beiden Entstehungsursachen die primäre sei, läßt sich nicht entscheiden; nach Analogie sonstiger Fälle dürfte jedoch die erstere, d. h. die praktische, der zweiten vorausgegangen sein. ... So, als ein primitives Mittel der Mitteilung auf kurze Zeit ... steht es gewissermaßen in der Mitte zwischen Gebärdensprache und Bilderschrift.« Was die Augenblickskunst gegenüber allen späteren Entwickelungen auszeichnet, das ist weniger die Unvollkommenheit der Gebilde, als »die gänzliche Abwesenheit künstlerischer Zwecke«. Der primitive Mensch hat bei diesen in einem vergänglichen Material hergestellten Leistungen »weder den Zweck, die Gegenstände treu nachzubilden, noch ist es ihm überhaupt um deren Nachbildung zu tun; sondern er will anderen etwas mitteilen oder vielleicht auch nur seine eigene Vorstellung dadurch fixieren, daß er ein äußeres Zeichen macht, das ihn an den Gegenstand erinnert. Unter Umständen kann daher auch bloß ein Stein oder ein Baumstumpf, den er zufällig findet, als ein erstes Zeichen dienen, um seine schweifenden Vorstellungen objektiv zu fixieren.« (Die andere der genannten Entstehungsursachen, das Spiel, wird nicht wieder berührt.)

Wundt stellt sich mit dieser grundlegenden Statuierung eines Anfangs genau auf den Standpunkt, den K. v. d. Steinen geltend macht, wenn er betont: »Wir sehen, und das ist das Wichtige, daß bei Naturvölkern das Zeichnen wie eine Gebärde gebraucht wird, um eine Mitteilung zu machen, ... und ich glaube nach dem persönlichen Eindruck, den ich von der Unmittelbarkeit des erklärenden Zeichnens gewonnen habe, daß es älter ist als das ornamental-künstlerische. Das mitteilende Zeichnen ist das ältere: unser deutsches Wort Zeichnen spiegelt den Gang vortrefflich wider. Am Anfang steht das Zeichen, und dessen sich zu bedienen war den Jägervölkern alte Berufssache. Sie bringen mitteilende Zeichen an, um sich und andere zu orientieren. Der Fortschritt von der Baummarke zur dargestellten Fußspur ist der von der Kerbe zum Umriß«[1]). Diese Ansicht K. v. d. Steinens ist auch von anderen Forschern, wie z. B. Th. Koch-Grünberg übernommen worden[2]). Nur darf man dabei eines psychologischen Unterschiedes nicht vergessen, auf den Wundt in einer früher zitierten Stelle selbst aufmerksam gemacht hat, ohne ihn hier wieder zu verwerten. »Die primäre Ursache einer natürlichen Gebärde ist nicht in dem Motive der Mitteilung einer Vorstellung zu suchen, sondern in dem Ausdruck einer Gemütsbewegung.« Mit der mitteilenden Gebärde verknüpft K. v. d. Steinen die erklärende Zeichnung als eine nicht unwesentliche Ergänzung der Sprache selbst. Das ist also der eine Anfang, den er von dem eigentlich künstlerischen unterscheidet. Diesen letzteren aber suchten wir in der Ausdrucksbewegung, die ursprünglich Affektäußerung ist und bei aller Abschwächung dieses treibenden Momentes immer bleibt. Sie waltet, wo der Jäger »das Tier für den Gesichtssinn in Haltung, Gang und Bewegung nachahmt«, oder wo er zur Ergänzung seines menschlichen Leibes »absonderliche Körperteile an den eigenen« angibt. Immer aber ist dies Ausdrucksbewegung und nachahmende Gebärdung, die den durchgehenden Zug des Benehmens, der Haltung oder der Tätigkeit des lebendigen Wesens wiederzugeben sucht. Das ist der andere Anfang, der sich auch ohne praktischen Zweck der Mitteilung im freien Spiel ergehen kann, wie bei den Kindern ihr »Häschen hüpf!« Hier liegt die Beziehung zu den »imitativen Bewegungen« näher, die wir im Tierreich finden, und die als einfache Affektäußerungen eine Handlung reproduzieren. Hier liegt

[1]) Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens 1894, S. 243 ff.

[2]) Anfänge der Kunst im Urwald 1906, S. 2. Die dort mitgeteilten Indianerhandzeichnungen werden allerdings dadurch großenteils recht zweifelhaft in ihrem Wert als Originalurkunden, daß der Sammler den Kindern des Urwalds vorher ein europäisches Tierbilderbuch gezeigt und erklärt hat, so daß sich viele unbewußte Anbequemung an diese Bilder einschleichen mußte.

die Entstehungsursache, die Wundt mit dem Spieltrieb oder spielender Betätigung bezeichnete. Es ist Mimesis als solche, und ihr Niederschlag sind die Konfigurationen der Augenblickskunst, die in übereinander gelegten Baumzweigen, in Spuren auf dem Sande oder aufgerichteten Steinen übrig bleiben. Wird endlich die Bewegungslinie der Gebärden selbst aufgefangen, so daß ihr Niederschlag auf irgend einer Fläche sichtbar wird, so entsteht ein ganz anderer Umriß, als jene mitteilenden Zeichnungen ihn zu bieten pflegen.

Welche von beiden Quellen weiter zurückverfolgbar sei, ist uns weniger wichtig, als ihre klare Sonderung. Denn während die eine, eigentlich künstlerische, in den Tiefen des Gemüts wurzelt und nur durch die Macht des Affektes hervorgebracht wird, waltet in dem mitteilenden Merkzeichen zweifellos der Verstand. Es sind intellektuelle Bedürfnisse, die zur Erfindung der Verständigungsmittel treiben, und Erkenntnis ist das Ziel, auf das sie hinstreben, gleich gut, ob es sich um Wiedererkennung eines Gegenstandes im Zeichen oder um Auslösung irgendwelcher Vorstellung (d. h. nicht nur von Dingen, sondern auch von Beziehungen) durch das Zeichen handle, gleich gut also auch, ob diese Zeichen »natürliche oder willkürliche«, nachahmende oder nur andeutende beziehungsweise symbolische seien.

Nun erst fahren wir in Wundts Charakteristik der Augenblickskunst fort, die bei der einzigen Seite, die er verfolgt, gänzliche Abwesenheit künstlerischer Zwecke konstatiert. Wir brauchen ihren Wortlaut in extenso, weil sie eine ganze Kunsttheorie enthält. Auch hier wird der Mensch freilich »einen bestimmten Stein oder Baumstumpf mit Vorliebe dann wählen, wenn er zufällig etwa eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Gegenstand selbst hat«. (Mit welchem? fragen wir; woher kommt hier ein Gegenstand in die Rechnung?) »Ganz in diesem Sinne gibt er denn auch den von ihm gemachten Zeichen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Dingen, die sie bedeuten, weniger um sie ihnen ähnlich zu machen, als weil sie nun am sichersten zu Merkzeichen der Dinge werden. Darin liegt dann zugleich der Grund, daß schon in diesen allerersten Anfängen ... die Neigung zu einer weitgehenden Stilisierung der Formen um sich greift, infolge deren die Zeichen schließlich von den Dingen selber völlig verschieden sind und dennoch innerhalb der Gemeinschaft, der diese Augenblickskunst geläufig ist, ganz die Stelle adäquater Bilder vertreten können. So gilt hier für die Kunst, was für so viele andere Gebiete geistigen Werdens auch gilt: sie entwickelt sich aus einer Form der Betätigung, die selbst noch durchaus nicht Kunst ist, deren äußere Erfolge aber auf die Phantasie als auslösende Reize wirken. Zugleich liegt aber in den Umwandlungen, die das Augenblicksbild unter der beginnenden Wirkung der Phantasie

erfährt, bereits der Keim zu einer divergierenden Entwickelung, die dann in den späteren Stadien eine immer zunehmende Bedeutung gewinnt. Auf der einen Seite nämlich wird das Augenblicksbild mit zunehmender Übung allmählich treuer, dem Gegenstand ähnlicher.« (Wir sehen also, Wundt möchte auch den Anfang der nachahmenden Kunst unter dieselbe Entstehungsursache: »Mitteilung zu praktischem Zwecke« subsumieren; er gibt aber keine Rechenschaft, wie die fortschreitende Übung in Treue und Ähnlichkeit des Gegenstandes motiviert sei, da flüchtige Merkzeichen ihrer nicht bedürfen noch ihr Zeit zu widmen pflegen.) — »Auf der anderen Seite führt die spielende Wiederholung der Formen (also hier erst die Verwertung des Spieltriebes?) an sich schon, besonders aber ihre Verwendung als Merkzeichen, als Symbole einer primitiven Bilderschrift zu einer fortschreitenden Vereinfachung und damit zu neuen, oft überraschenden Formen, die in ihrer größeren Regelmäßigkeit erfreuen und wiederum zu weiteren Umgestaltungen herausfordern. So führt schließlich diese Vereinfachung von selbst zur Erzeugung und nicht selten wohl auch zur Entdeckung des geometrisch Regelmäßigen, damit aber umsomehr zum vollen Bewußtsein der eigenen, neue Formen nach Willkür schaffenden Fähigkeit. So reichen die Wurzeln der nachahmenden Kunst und der Zierkunst bis zu diesen allerersten Merkzeichen zurück, die selbst eigentlich noch vor dem Beginn der Kunst selber liegen.«

Wenn diese »allerersten Merkzeichen« eigentlich vor dem Beginn der Kunst selber liegen, so sollten wir die irreführende Benennung als »Augenblickskunst«, der sich andere wirklich ausgesprochene Kunstphasen anreihen, lieber vermeiden. Im übrigen aber setzt die Mannigfaltigkeit dieser Anfangsgründe, die als Ausgangspunkt der psychologischen Analyse hingenommen werden, in Erstaunen. Unseres Erachtens liegen hier gerade die allerschwierigsten Probleme versteckt. Weshalb z. B. erfolgt die regelmäßigere, vereinfachende Bildung? Was heißt überhaupt Regelmäßigkeit und Vereinfachung, nämlich für den Menschen? Und warum erfreut ihn gerade das Regelmäßige, — sogar das Geometrische, und nicht das Vorhandene, d. h. das Mannigfaltige, das ihm doch ringsum vor Augen steht, und das ihm doch zugänglich sein muß, wenn er es nach seiner Willkür vereinfachen und umgestalten soll? — Wann sind Zeichen »adäquate« Bilder? Wenn sie von den Dingen selber völlig verschieden sind, oder wenn sie den Dingen treu und ähnlich werden? Die Anforderungen erscheinen so völlig heterogen, daß schon deshalb ohne zwei entgegengesetzte Ziel- und Ausgangspunkte nicht auszukommen war.

Diese allzu komplizierte Charakteristik des Anfangs bleibt aber, trotzdem sie vieles antizipiert, unbefriedigend, besonders weil sie eine

Annahme als selbstverständlich einführt, nämlich die Priorität der Zeichnung, und zwar in der doppelten Bedeutung als Zeichen und als Bild, als Marke und als Umriß. Die Rudimente anderer Art, wie etwa eine Vogelscheuche oder ein Schneemann, und eine aus zusammengelegten Steinen hergestellte Form, d. h. die Vorgeschichte der Plastik und Tektonik werden ganz aus dem Auge verloren. Den bedenklichsten Zwischensatz: »wenn nur einmal gewisse Umrisse, die entfernt an ein bestimmtes Objekt erinnern können, geläufig geworden sind« haben wir sogar freiwillig ausgeschaltet, um die Schwierigkeit nicht unauflöslich werden zu lassen. Wenn erst solche Umrisse geläufig sind, dann gibt es für die Genesis der Zeichnung nicht viel Befremdliches mehr zu erklären; die Hauptsache ist damit vorweggenommen oder als selbstverständlich übersprungen. — Mit dem »Augenblicksgebilde« haben wir aber kein sicheres Kriterium für die Anfangsgründe aller Kunst oder gar für eine bestimmte Frühzeit gewonnen; denn als Skizze, als Improvisation begegnen wir ihm noch weit später in den entwickelten Stadien der Kunstgeschichte und heute noch in der modernsten Kunst.

7. Als zweite Stufe der psychologischen Entwickelungsgeschichte wird die »Erinnerungskunst« aufgestellt. Sie entspringt aus dem »Wunsche, Denkmäler zu schaffen, die für eine fernere Zukunft bestimmt sind«. »Erinnerungskunst ist aber diese Stufe nicht bloß in dem Sinne, daß sie Erinnerungszeichen und Denkmäler hervorbringt, die über den Augenblick und seine nächste Umgebung hinausreichen, sondern auch noch in dem andern, in welchem dieser Ausdruck auch für die Augenblickskunst ebenfalls gilt, — insofern sie nämlich ihre Objekte ganz und gar nur aus der Erinnerung bildet.« Damit werden also unter einem und demselben Namen zwei ganz heterogene Begriffe zusammengebracht, die sich unmöglich miteinander vertragen, und deren Verbindung unter diesem, später kurzweg für die ganze Entwickelungsphase gebrauchten Terminus nicht verfehlen kann, verhängnisvolle Verwirrung anzurichten. Für den ersten Teil besitzt übrigens die Kunstwissenschaft bereits eine gebräuchliche Bezeichnung, sie nennt ihn nach dem Objekt, das hervorgebracht wird, Monumentalkunst, oder ganz deutsch nach der Absicht des Subjekts Verewigungskunst, und es ist kein Grund abzusehen, weshalb die Völkerpsychologie diesen wohlbekannten Namen nicht übernehmen sollte; denn psychologische Unterschiede werden durch die Neuprägung nicht treffender charakterisiert. — Für den andern Teil mag dagegen dieser neue Name vorläufig bestehen bleiben; vorläufig: denn wir möchten nicht voraussetzen, die Darstellungen dieser Kunstphase entsprängen ausschließlich der Erinnerung, d. h. dem Vorrat des Gedächtnisses, ohne Mitwirkung der Phantasie und ohne

Abwandlung durch ihre wechselnde Laune. Wir können nur sagen, sie seien unmittelbare Ergebnisse von Ausdrucksbewegungen, deren Quelle das Innenleben überhaupt ist. Ihr Wesen wird erst klarer herausgearbeitet werden können, wenn wir auch den Gegensatz, die Nachahmungskunst kennen lernen, die an späterer Stelle besprochen wird.

Von der Stufe der Erinnerungskunst im Ganzen, wie er sie faßt, sagt aber Wundt entschlossen aus: »Von einer Nachahmung, welche die unmittelbare Gegenwart der Objekte und die Vergleichung mit ihnen fordert, ist auch hier noch nicht die Rede.« Die Nachahmung wäre also von jeder Einmischung in die Charakteristik dieser Phase fernzuhalten, wenn wir weiter lesen: »Ebenso steht in der Erinnerungskunst immer noch der praktische Zweck voran: sie will die Personen oder Ereignisse festhalten; aber sie bildet sie nur deshalb mehr oder weniger treu nach, weil dadurch jener Zweck am sichersten erreicht wird. Die schon in der Augenblickskunst hervorgetretenen divergierenden Tendenzen wachsender Treue der Nachbildung und einer immer weiter vom Gegenstande selbst sich entfernenden Vereinfachung setzen sich darum auch hier fort, und jede von ihnen entwickelt sich in der eingeschlagenen Richtung weiter.« (Da fragen wir uns wohl, wo denn der Maßstab für die Treue der Nachbildung dort, der vom Gegenstand selbst sich entfernenden Vereinfachung hier zu suchen sei. Ihn kann doch nur die Anschauung der Objekte in der Außenwelt und deren Vergleichung gewähren. Hier fehlt eine grundlegende Unterscheidung der begrifflichen Merkmale, die in der Erinnerung haften, und der sinnlichen Qualitäten, die nur die unmittelbare Anschauung erleben und nur die hingebende Nachahmung dem Kunstwerk mitgeben kann.) »Dabei wird die Nachbildung um so treuer und die aus der Vereinfachung entspringende Stilisierung um so regelmäßiger, je mehr das schwierigere Material (das der Dauer wegen gewählt wird) sorgfältigere Arbeit fordert.«

»Ein anderer Fortschritt, der die Erinnerungskunst als solche vornehmlich kennzeichnet, fällt ganz in ihr eigentliches Gebiet: das ist der Übergang von der Zeichnung zur plastischen Nachbildung.« Da haben wir in einem Satz zwei kunsthistorische Hypothesen: erstens, daß der Zeichnung die Priorität gebühre, und zweitens, daß die Plastik aus einem Übergang von jener zu monumentalerem Werk hervorgegangen sei. — Wenn uns dann noch gesagt wird: in der Gesamtentwickelung gehe im allgemeinen die primitive Steinkunst voraus, dieser folge die vollkommenere Form der Holzkunst und auf sie endlich wieder die ausgebildete Steinkunst, neben der aber die vorausgegangene Technik nicht verschwinde, — so sind das doch wohl archäologische Geschichts-

konstruktionen, für deren Erweisbarkeit und Haltbarkeit sich die psychologische Entwickelungsanalyse schwerlich verbürgen kann, und es drängt sich das Bedürfnis auf, die psychologischen Probleme reiner aus solcher Verquickung herausgeschält zu sehen. Dies Bedürfnis empfinden wir aber schon der Tendenz gegenüber, das Vorwalten praktischer Zwecke zu betonen[1]), wo die eigentlich treibende Kraft künstlerischer Betätigung in andern Motiven des seelischen Lebens, d. h. im Anteil des Gemüts, des Gefühls, des Affekts gesucht werden sollte, mag auch die Gelegenheitsursache häufig in praktischen Verhältnissen gegeben sein.

8. »Eine dritte Kunstentwickelung, die freilich von der vorigen noch weniger wie diese von der ersten scharf geschieden werden kann« und die sogar als eine mit Augenblicks- und Erinnerungskunst »gleichzeitige Form« bezeichnet wird, ist die »Zierkunst«. Sie wird hier aus entwickelungsgeschichtlichen Gründen zunächst eingeschaltet, während wir im logischen Zuge zur »Nachahmungskunst« drängen. »Der Name Zierkunst bezeichnet nicht den Ursprung und nicht die ersten psychologischen Motive, sondern nur das Endergebnis, die letzte psychologische Resultante primitiverer Motive, aus denen die Entwickelung dieser Formen künstlerischer Betätigung hervorgegangen ist.« Das Problem dieser Entwickelung soll später eingehend erörtert werden. — Auch wir würden diese dritte Stufe deshalb überspringen und, obwohl wir vom geschichtlichen Gang keine logische Folgerichtigkeit erwarten sollen (S. 97), zur begrifflichen Ergänzung der Erinnerungskunst weiter eilen, wenn am Schluß des Abschnittes nicht eine Überraschung dazwischen käme.

»Ihre tiefgehendste Wirkung entfaltet die Zierkunst, heißt es (S. 107), indem diese zunächst an Gegenständen des täglichen Gebrauchs, an der Kleidung, an Waffen, Töpfen, Geräten geübte Kleinkunst auf den Bau der Wohnhäuser, der größeren Kultmonumente, der Totenstätten und vor allem der Tempel hinüber wandert, um hier einen unvergleichlich weiteren Raum zu ihrer Entfaltung und eine Fülle neuer Motive für den Inhalt ihrer Schöpfungen vorzufinden. Auf diese Weise geht der primitive, nur dem Lebensbedürfnis dienende Wohnungsbau wesentlich durch den Einfluß der Zierkunst, die er in sich aufnimmt, in die Architektur und damit in diejenige Kunst über, die ihrerseits wieder die ursprüngliche zeichnende und plastische Kunst auf die Stufe der Idealkunst erhoben hat.« — Also, wie am Schluß des zweiten Abschnittes über die Monumentalkunst der Übergang in die Plastik ge-

[1]) Der entschiedene Protest Alois Riegls in seinen Stilfragen, Berlin 1893, scheint Wundt entgangen zu sein.

nommen wird, so hier am Schluß des dritten über die Zierkunst der Übergang in die Architektur als Kunst. Die genetische Erklärung, die damit versucht wird, setzt auch hier den praktischen Zweck als das frühere Motiv voraus und faßt die Architektur demgemäß zunächst als zweckdienlichen Nutzbau. Durch den Einfluß der Zierkunst, die er in sich aufnimmt, soll er sich dann in die Baukunst, d. h. in eine eigentliche Kunst verwandelt haben. Erst von diesem Übergang an gilt die Architektur als Kunst, zählen ihre Leistungen als Kunstwerke mit. Das ist eine alte Theorie, die aus mißverstandenen Darlegungen Gottfried Sempers entstanden war und unsere Architektonik lange genug beherrscht hat, um schließlich von der Baukunst als einer Bekleidungskunst zu reden. Ich habe nach zehnjähriger Prüfung eines am Anfang meiner Lehrtätigkeit gewonnenen und in Göttingen 1883 zuerst vorgetragenen Ergebnisses endlich in meiner Leipziger Antrittsvorlesung über das Wesen der architektonischen Schöpfung (1893) die genetische Definition veröffentlicht: »Architektur ist Raumgestalterin.« Aus ihr muß die psychologische Wichtigkeit aller, auch der primitivsten Raumgebilde als Auseinandersetzungen des Menschen mit seiner räumlich-körperlichen Umgebung erhellen. Eine weitere Ausführung über den »Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde« ist in den Berichten der K. S. Ges. d. Wissenschaften (23. IV. 1896) gefolgt, so daß diese Grundlage einer neuen Theorie hier als bekannt vorausgesetzt werden darf. Es ist damit ungefähr dasselbe für die Architektonik geschehen, wie für die Grammatik und Sprachforschung durch die Umkehrung der alten Definition des Satzes. Wer in ihm mit Wundt »die Gliederung einer Gesamtvorstellung« erkennt, oder wie ich es ohne Anschluß an seine in dieser Formel vorausgesetzte Terminologie ausdrücken möchte, »die Entfaltung eines Vorstellungskomplexes«, der wird es unmittelbar verstehen, wenn wir in dem Bauwerk nicht mehr die äußerliche Zusammensetzung einzelner Bestandteile, der sogenannten »Bauglieder« sehen, sondern vielmehr die Entfaltung eines Raumgebildes von innen her, oder die Gliederung einer Raumvorstellung, d. h. eines vorher konzipierten Ganzen. Seit 25 Jahren verwerte ich diese Umkehrung der alten Formenlehre und Syntax mit fruchtbarem Erfolg, wundere mich aber noch heute nicht, wenn unsere psychologisch gänzlich unvorbereiteten Regierungsbaumeister und Kunsthistoriker sich außer stande zeigen, die ungewohnte Ausdrucksweise auch nur zu verstehen [1]. Daß Fachgenossen und Kollegen die Tragweite sol-

[1]) Einige Rezensenten meinten z. B., ich verwechsle »Meridian« mit Höhenlot oder Vertikale, weil sie nur objektiv bezeichnen, während ich, im Anschluß an unser optisches Verhalten, jenen Ausdruck gerade als subjektive Bezeichnung brauchte, die den Vollzug einer Bogenlinie kurz mit andeutet.

chen Umschwungs auch nicht ermessen, befremdet wohl mit Recht. Die heranwachsende Kunstwissenschaft wird sich dem Fortschritt nicht verschließen können.

Die Zierkunst soll nun die Vorbereitung (?) bilden zu einer neuen wichtigen Stufe psychologischer Entwickelung: der Nachahmungskunst. Auf dieser Stufe strebt insbesondere die bildende Kunst überall die Objekte der Natur in dem Sinne nachzuahmen, daß sie sorgfältig das von ihr geschaffene Kunstgebilde mit der Natur, der es nachgebildet ist, vergleicht. Dabei muß diese Vergleichung nicht bloß eine einmalige, sondern eine oft wiederholte, planmäßige sein, die prüfend zwischen dem Gegenstand und seiner Nachbildung hin und her geht. (Damit wird also der Begriff der »Nachahmung« absichtlich auf die engsten Grenzen eingeschränkt!) — Es liegt auch hier in dem allgemeinen Charakter dieser psychologischen Entwickelungen, daß die notwendige Veränderung, die der Gegenstand durch das Medium des eigenen Bewußtseins erfährt, dem Nachahmenden selbst zunächst nicht zum Bewußtsein kommt. Das Streben nach Übereinstimmung mit der Wirklichkeit drängt sich so sehr in den Vordergrund, daß es für andere Regungen nur wenig Raum läßt. (S. 110).

»Wo dagegen dennoch die Spuren solcher Regungen zu bemerken sind, da geschieht dies, weil von Anfang an Kräfte wirksam werden, die der unveränderten Nachbildung des Gegenstandes widerstreben, und die hier zunächst wieder von äußeren, von dem künstlerischen Subjekt unabhängigen Einflüssen herrühren,« — (diese ausschließliche Zulassung heterogener Ursachen des Wandels muß doch befremden. Ist sie wirklich mehr als eine willkürliche Zurechtlegung des Kausalnexus, die wir unter Historikern als Konstruktion bezeichnen würden?) — »die dann aber in dem Künstler selbst sich zu bestimmten Willensrichtungen verdichten. In dem Augenblick, wo dies geschieht, hat nun die künstlerische Betätigung eine neue Stufe erreicht, die wir, weil bei ihr mehr und mehr die Tendenz herrschend wird, die Ideen, die der schaffende Künstler seinem Gegenstand entnommen und dann in sich weiter entwickelt hat, in dem geschaffenen Werke zu verkörpern, die Stufe der ‚Idealkunst' nennen wollen. Hier soll unter Ideal nur die Verwirklichung der subjektiven Ideen verstanden werden, die in der Seele des schaffenden Künstlers unter dem Einflusse irgendwelcher äußerer, seine Tätigkeit anregender Einwirkungen entstehen.« ...

Da die Kunstwissenschaft bekanntlich den Terminus »Ideal« auch im objektiven Sinne, d. h. als höhere Einheit zwischen Typus und Individuum versteht, so wäre es zu gegenseitiger Verständigung sicher erwünscht gewesen, die Völkerpsychologie hätte auf die willkürliche Übertragung dieses Namens in ganz anderem Sinne verzichtet. Sie

hätte einfacher »Ideenkunst« sagen können, da sie doch genötigt wird, die »subjektiven Ideen«, die sie meint, noch näher zu erklären und gegen Mißverständnisse zu schützen. Sie will das Wort einerseits rein psychologisch auf bestimmte einzelne Bewußtseinsinhalte, anderseits auf bestimmte wertvollere Bewußtseinsinhalte bezogen wissen, da es ihr auf die »schöpferische Synthese höherer Stufe« in diesen Kunstgebilden ankommt. Die Ideen, um die es sich handelt, sind also, kurz gesagt, »Gebilde der schöpferischen Phantasie«, und die Stufe der Kunst, die hier geschildert wird, diejenige, auf der »Erinnerung und Nachahmung der schöpferischen Phantasie dienstbar geworden sind.«

Die letzte Phase der psychologischen Entwickelungsgeschichte der bildenden Kunst, die Wundt in seinen Grundlinien hier der Kunstwissenschaft zur Nachachtung hinstellt, wäre somit eine höhere Vereinigung der Erinnerungskunst und der Nachahmungskunst unter der freien Herrschaft der schöpferischen Phantasie des Menschen. Damit entfallen die selbstverständlichen Anläufe in der sogenannten »Augenblickskunst«, die eigentlich noch keine Kunst heißen dürfen, wie die notwendigen Konsolidierungen flüchtiger Versuche und vorbereitender Improvisationen in der bei den Kunsthistorikern wohlbekannten »Monumentalkunst«, als äußere Modalitäten oder bedingte Erscheinungsweisen, aus der eigentlichen psychologischen Entwickelungsreihe heraus, oder sie sinken doch zu sekundärer Bedeutung herab.

Was eigentlich bestehen bleibt, ist der große Gegensatz der Erinnerungskunst und Nachahmungskunst; denn hier allein sind die psychologischen Motive wirklich der Natur des künstlerischen Schaffens entsprungen. Eigentlich ist es der subjektive und der objektive Ausgangspunkt, die einander gegenüberstehen. Es sind die beiden Pole, zwischen denen sich die Entwickelung der bildenden Kunst vollziehen muß, wie auch ich immer bekannt und in der Definition der Kunst selbst, als einer schöpferischen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, zum Ausdruck zu bringen versucht habe. Subjektive und objektive Kunst könnte somit auch wohl der Psychologe sagen (vgl. z. B. Wundt, a. a. O. II, 1. S. 169), um den Unterschied der beiden Richtungen kurzweg zu kennzeichnen. Die eine schafft (wie ich es für meine Zwecke zu formulieren pflege) aus dem Innern oder der geistigen Vorstellung heraus, die andere aus dem Kontakt der Dinge, der sinnlichen Anschauung selber. Und ebenso vermögen wir zwei entgegengesetzte Richtungen nach dem Ziel auseinander zu halten: die eine Kunst schafft der sinnlichen Anschauung zuliebe, für die objektive Auffassung; die andere für die subjektive Auffassung oder der geistigen Vorstellung halber, die sie vermitteln will. Das zweite Paar von Richtungslinien fällt aber nicht notwendig mit dem ersten Paar zusammen.

Die bewußte Tendenz der letzteren ist überhaupt erst in moderner Entwickelung möglich. Wir könnten als Beispiele des ersten Gegensatzes den Inbegriff der klassischen Antike und der Kunst des christlichen Mittelalters hinwerfen, als Beispiele des letzteren etwa die Renaissance und deren Auflösung durch Gegenströmungen in Barock und Rokoko, oder den Klassizismus und die Romantik im 19. Jahrhundert.

Damit stehen wir aber auch vor dem Unterschied der alten Ästhetik, wie sie unter dem Einfluß der rationalistischen Nachahmungstheorie des 16.—18. Jahrhunderts geworden war, und der modernen, die immer entschiedener auf psychologische Bahnen gedrängt ward. Wenn jene »klassische« Ästhetik ihre Aufgabe in einer »nach dem Vorbild der Naturbeschreibung unternommenen objektiven Analyse des Kunstwerks« erblickte, bemüht sich die moderne immer mehr, »das Kunstwerk aus den geistigen Eigenschaften des Künstlers und somit aus den allgemeinen wie aus den individuellen Gesetzen der künstlerischen Phantasie verstehen zu lernen«. Das ist aber, wie Wundt mit vollem Recht zum Bewußtsein bringt, eine von Grund aus psychologische Aufgabe — und zwar, wie hinzugefügt werden mag, gleich gut, ob man als Psychologie nur die experimentelle gelten läßt oder auch noch andere Untersuchungsmethoden zuläßt. Psychologisch bleibt die Aufgabe aber auch, wo es sich nicht um Künstlerindividuen, sondern um die Kunst eines ganzen Volkes, einer Zeit, d. h. um ein Kollektivum handelt, dessen Äußerungen wir in unscheinbaren Erzeugnissen des Handwerks und im einfachsten Ornament ebenso wie in den großartigsten Denkmälern ganzer Königreiche oder Kulturnationen zu begreifen suchen. Deshalb ist auch mein Streben als Kunsthistoriker des Mittelalters und der neueren Zeiten begreiflicherweise von vornherein darauf gerichtet gewesen, die Kunstlehre und Ästhetik, die wir bei der Forschung und Darstellung anwenden, zur Durchführung der psychologischen Gesichtspunkte anzuhalten und vor allen Dingen das künstlerische Schaffen und Genießen, also auch die Analyse des Kunstwerks, von der subjektiven Seite her nicht zu vernachlässigen. Die Einführung des menschlichen Subjekts in die Betrachtung eines Bauwerkes z. B., und die Umwandlung dieser Aufnahme in ein Erlebnis des Beschauers, gehört dahin, und ich darf bekennen, daß ich ihr die fruchtbarsten Aufschlüsse über die Architektur als Kunst, ja ein ganz neues Verständnis der mittelalterlichen Baustile verdanke.

Sucht man aber nach dem gemeinsamen Ausgangspunkt im menschlichen Subjekt für alle Künste ohne Unterschied, die bildenden und die musischen, wie Wundt sie nennt, oder die »objektiven und die subjektiven Künste«, wie es an einer Stelle (II, 1. 169) heißt, dann bleibt für eine schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit

der Welt wohl nichts anderes übrig als die Ausdrucksbewegungen mitsamt dem darin waltenden Affekt, diese einheitlichen psychophysischen Komplexe, die wir erst auf Grund einer Analyse und Abstraktion in zwei Bestandteile zerlegen.

Schon Lessing stellt einmal mitten aus der rationalistischen Nachahmungstheorie seiner Vorgänger heraus in dem berühmten 70. Stück der Dramaturgie die subjektive, psychologische Seite der objektiven gegenüber. Von einer germanischen Kunstrichtung im Drama heißt es: »Sie ahmt die Natur nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmt die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.«

Und dieselbe Stelle geht weiter: »Die Natur ist nach ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um auch endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können. Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens. ... Die Bestimmung der Kunst ist es ... uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern; — sie sondert wirklich ab, soweit als es die Empfindung, die sie erregen will, nur immer gestattet.«

Das ist der richtige Ausgangspunkt für die Erklärung eines großen Teils auch der primitiven Kunst. Lassen wir die »Bestimmung« der Kunst dahingestellt und halten uns vielmehr an ihr Verfahren. Überall, wo nicht der Affekt, die Erregung des Gefühls, wie bei der natürlichen Ausdrucksbewegung das treibende Moment ist, sondern der praktische Zweck der Mitteilung vorwaltet, da haben wir auch mit intellektuellen Faktoren zu rechnen, die Lessing nach damaligem Gebrauch »Vermögen« nennt. Das Vermögen abzusondern und die Aufmerksamkeit zu lenken, springt uns bei der psychologischen Analyse jeder »mitteilenden Zeichnung« in die Augen, die K. v. d. Steinen mit der erklärenden Gebärde in engsten Zusammenhang bringt. Alle diese Zeichnungen, von denen Th. Koch-Grünberg neuerdings ein ganzes Album veröffentlicht hat, sind ihrer überwiegenden Mehrzahl nach solche Produkte der Intelligenz, an denen der Verstand den ersten und das Gefühl nur sekundären, die einheitliche Anschauung als Bild aber keinen oder nur einen sehr verkümmerten Anteil hat, so daß man die Ausnahmen, die den sinnlichen Eindruck für das Auge selbst wiedergeben, an den Fingern herzählen kann. Sie sind auf dem Wege zur Bilderschrift.

Diese ganze Klasse von Zeichnungen gehört eben deshalb gar

nicht ohne weiteres zur bildenden Kunst, oder sie gibt sich als eine Kunst aus zweiter Hand zu erkennen. Sie unterscheidet sich von der Malerei als solcher mindestens ebenso stark wie die Graphik, die Griffelkunst moderner Lesegeschöpfe und geistreicher, aber anschauungsarmer Illustratoren. In diesen primitiven Originalskizzen der Indianer waltet, wie in den Kritzeleien moderner Kinder, die vor jenen freilich einen ganzen Rucksack voll konventioneller Vererbung voraus haben, dasselbe Verfahren wie in der Begriffsbildung des Intellekts, und die Symptome der Vorstellungsarbeit blicken überall hindurch. Die Rechenschaft über die Merkmale, die einem solchen Substrat in der Erinnerung anhaften oder zukommen, sie ist es, in die wir beim Zustandekommen des gezeichneten Produkts hineinschauen, die Rechenschaft, die sich das zeichnende Subjekt selber gibt, ist das Ursprüngliche, die Beschreibung für andere erst das Spätere. Oft werden die Teile nebeneinander registriert, wie sie sukzessiv im Bewußtsein aufsteigen, d. h. die Augen neben dem Kopf, ohne daß für die sinnliche Anschauung die Synthese zur Einheit vollzogen würde. Die Einzelheiten sind im Bewußtsein zusammengelesen und müssen auch vom Blatte wieder abgelesen werden. Und das sollte der Ursprung aller bildenden Künste sein? — Ein solches Stückwerk der Reflexion?

Ich bedaure, mich diesem Quidproquo heutiger Buchgelehrsamkeit nicht anbequemen zu können. Dagegen, wo das fleckige Fell des Jaguars in seiner farbigen Wirkung wiedergegeben wird, so ungeschickt es noch gelingen mag; wo die glühenden Augen des Raubtiers, die sich bei unerwarteter Begegnung im Dunkeln, mit Todesangst zugleich, in die Seele des Menschen gebohrt haben, hier in der Skizze wie riesengroße Glotzaugen aus dem Kopfe hervorstehen; wo die Schlange sich ringelt, in einer einzigen, ganz einfachen Bewegungslinie lebendig hingekritzelt: — da ist bildende Kunst im Keime, denn da ist Ausdrucksbewegung und Affektäußerung in eins. In jenen Bleistiftzeichnungen der Indianer bricht dies ursprüngliche Gebaren nur sporadisch einmal durch, aber an entscheidender Stelle. Wollen wir das Werden der bildenden Kunst im ganzen erfassen, so müssen wir von der natürlichen Gebärde zur Hantierung aller Art, im kleinen wie im großen, d. h. in Handarbeit wie in Massenbewältigung vorwärts dringen, von der unmittelbar hervorbrechenden Mimik zur plastischen Gestaltung im weitesten Umfang. Auch bei aller Ermäßigung des Affektes auf diesem Wege langsamer und geduldiger Übertragung in bildsamen Stoff wird sich noch im erstarrten Niederschlag stets offenbaren: alle echte Kunst ist Ausdruck der Menschenseele; Gemütsbewegung, glühende Leidenschaft oder nachhaltige Wärme des Affekts, Begeisterung sind ihre Triebfedern. Ob sich ihr Tun und Treiben mit prakti-

schen Zwecken verquickt, mit der Gier nach Besitz und Genuß, mit dem Pathos des Willens oder des Intellekts, das ist immer nur eine andere Nüance oder gar eine andere Seite derselben Erscheinung. Wer von praktischen Zielen lieber spricht als von Seelenkräften, sieht an dem treibenden Agens vorbei, weil er utilitaristisch denkt und praktisch urteilt. Das gilt für objektiver; aber das Psychologische und das Ästhetische, die uns angehen, sind stets das Subjektive. Und da liegt das ursprüngliche Gefühl, die elementare Gewalt der Regung voran, nämlich jeder denkbaren äußeren Beziehung zu Gegenständen der Außenwelt, also jeder Vorstellung von Objekten außer uns voran oder doch zu grunde.

(Schluß folgt.)

XII.

Ziele und Schranken der modernen Poetik.

Von

Rudolf Lehmann.

1. Poetik als Psychologie der Dichtkunst.

Wie die Ästhetik der Romantiker und der Hegelschen Schule Metaphysik des Schönen sein wollte, so will die heutige Ästhetik Psychologie des Schönen sein. Ihr letztes Ziel ist, die psychologischen Gesetze festzustellen, auf denen unsere ästhetischen Empfindungen und Urteile beruhen. Denn ihre Grundlage bleibt die Erkenntnis, daß diese Urteile und Empfindungen durch die subjektive Veranlagung des Menschen bestimmt werden und nicht durch irgend ein objektives oder absolutes Prinzip der Schönheit; mit anderen Worten: daß ästhetische Eindrücke und Wirkungen in der psychischen Natur des Menschen ihre Erklärung finden. Die psychologische Tendenz der heutigen Poetik erhält nun aber ein noch bestimmteres Gepräge dadurch, daß sie nicht, wie frühere Epochen getan haben, den Wirkungen des Dichtwerks, sondern seiner Entstehung nachgeht und aus dem Prozeß in der Seele des Dichters die Eigenart der einzelnen Dichtungen wie der Poesie überhaupt erklären will. Ihre Verallgemeinerungen münden nicht in die ästhetischen Kategorien des Schönen, Erhabenen u. s. w., sondern in die psychologischen der Phantasietätigkeit überhaupt und der dichterischen Einbildungskraft insbesondere. Den Zusammenhang der produktiven Phantasie mit der Gesamtanlage der dichterischen Individualität will sie ergründen und auf diese Weise zugleich der allgemeinen psychologischen Forschung, soweit sie der Phantasietätigkeit gilt, und der Individualpsychologie fruchtbare Dienste leisten. Die Einsicht in das Seelenleben des Dichters und in das Wesen seiner produktiven Kraft ist das Ziel, das sich nicht nur die Poetik als solche, sondern in Abhängigkeit von ihr auch die heutige Literaturwissenschaft, wenigstens soweit sie die neuere Zeit behandelt, gesteckt hat.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, wie weit die Wissenschaft der Gegenwart nach ihren Mitteln und Methoden im stande ist, so hoch

gesteckten Zielen nahe zu kommen. Und da zeigt es sich bald, daß sich ihrem Wege eine Reihe von Schwierigkeiten entgegenstellt, die wenn nicht als dauernd unüberwindlich, so doch als vorläufig entscheidende Hemmnisse betrachtet werden müssen.

Auf welches Material — so müssen wir zunächst doch wohl fragen — kann eine Psychologie der Dichtkunst sich stützen? welche Mittel stehen ihr zu Gebote, um zu einer induktiven Erkenntnis der dichterischen Einbildungskraft zu gelangen? Die erste Erkenntnisquelle des Psychologen, die unmittelbare Beobachtung, sei es an der eigenen Person, sei es an anderen, versagt hier so gut wie vollständig. Den Dichter selbst bei seiner schöpferischen Tätigkeit zu belauschen, diese Tätigkeit so genau zu verfolgen, daß der innere Vorgang, ich will gar nicht sagen lückenlos, aber doch wenigstens in seinen Hauptphasen klar zu Tage tritt, ist wohl noch niemals einem Beobachter gelungen, am wenigsten einem psychologisch geschulten; nur durch ein unwahrscheinliches Zusammentreffen von Umständen wäre das in einem einzelnen Falle einmal möglich, der dann wissenschaftlich auch noch nicht viel begründen könnte. Und die Selbstbeobachtung kann den, der nicht Dichter ist, über das Wesen des dichterischen Schaffens niemals belehren. Es ist ein eigentümlich schiefer Gedanke Scherers, daß sich aus den gemeinverständlichen Elementen, welche im dichterischen Prozeß mit unterlaufen, und die jeder nacherleben kann, Aufschluß über das Wesen des schöpferischen Vorgangs ergeben soll [1]. Denn was wir suchen, ist ja eben das, was der schöpferische Geist allein erlebt und vor jedem anderen voraus hat. Auch gibt das Scherer selbst zu, aber er gerät dadurch offenbar in einen Widerspruch; denn eine Erscheinung ist doch noch nicht verstanden, wenn man einige ihrer Faktoren kennt, andere aber und noch dazu die wesentlicheren nicht. Das methodische Prinzip, das in seinem Satze liegt, ist irreführend und hat tatsächlich Verkehrtheiten hervorgerufen.

Es bleibt somit einzig noch die Möglichkeit, daß der Selbstbeobachter zugleich Dichter ist, oder anders ausgedrückt, ein Dichter selbst sich oder anderen Rechenschaft über den Vorgang ablegt, durch den seine Werke zu stande kommen. Bekanntlich besitzen wir eine Reihe solcher Selbstzeugnisse in Tagebüchern, Briefen und mündlichen Äußerungen, und die moderne Literaturwissenschaft verfehlt denn auch nicht, ein besonderes Gewicht auf diese zu legen, an sich gewiß

[1]) »Der dichterische Prozeß muß in solche Elemente aufgelöst werden, an welche das Bewußtsein eines jeden von uns anknüpfen kann. Die Quelle dichterischer Kraft können wir freilich nicht nachempfinden. — Aber auch die höchsten Hervorbringungen haben gemeinverständliche Elemente, und zu diesen müssen wir vordringen.« Poetik S. 68.

nicht mit Unrecht, eben weil hier der einzige Zugang zur Lösung des Problems zu liegen scheint. Allein auch hier sind von vornherein erhebliche Einschränkungen und Vorsichtsmaßregeln geboten. Kein Dichter beobachtet sich mit der Unparteilichkeit und objektiven Sachlichkeit eines wissenschaftlichen Psychologen, keiner mit dem Interesse an der lückenlosen Vollständigkeit und Verständlichkeit des Vorgangs, die den wissenschaftlichen Methoden allein eignet. Ja, mehr als das! selbst die Möglichkeit einer solchen Beobachtung erscheint ausgeschlossen. Die Momente höchster Steigerung der geistigen Kräfte sind immer, daran kann gar kein Zweifel sein, Momente höchster Konzentration. Die schöpferische Tätigkeit, welche die geistigen Kräfte mehr als jede andere anspannt und steigert, schließt mithin jede einigermaßen stetige und zusammenhängende Selbstbeobachtung aus, und der Dichter kann über diese Zustände und Erlebnisse nur aus der Erinnerung berichten. Diese Quelle aber erscheint noch besonders getrübt, weil — gerade darin stimmen die größten produktiven Künstler überein — die dichterische Konzeption immer einen gewissen Grad von Selbstvergessenheit im Gefolge hat, den höchsten physischen und psychischen Erregungen des Lebens, dem Rausch oder den Sexualaffekten vergleichbar. Selbsttäuschungen sind daher bei solchen nachträglichen Reflexionen in keiner Weise ausgeschlossen. Wir können sie bisweilen mit Händen greifen und ihre Quelle, wenigstens hypothetisch, nachweisen; aber auch wo das nicht der Fall ist, werden wir nicht mehr erwarten dürfen, als Mitteilungen oder Bemerkungen über einzelne Züge des Vorgangs, die sich etwa dem Dichter als persönlich wichtig aufdrängen. Solche einzelnen Streiflichter aber, auch wenn sie Wesentliches treffen, sind noch keine erschöpfenden Beobachtungen, aus denen man den ganzen Vorgang erschließen und erklären könnte. Versucht man gleichwohl, sie zu umfassenderen Zwecken auszunutzen, so gerät man zumeist auf schiefe Bahnen. Gerade einige der am meisten angeführten und benutzten Selbstzeugnisse unterliegen diesen Bedenken. Zwei derselben mögen als Beispiele angeführt werden.

Otto Ludwig hat sein dichterisches Verfahren bekanntlich wiederholt und ausführlich geschildert. Aus den drei Berichten, die er uns darüber zurückgelassen hat, seien hier die beiden wichtigsten im Auszug angeführt.

Zunächst heißt es in den Shakespearestudien S. 303 f.:

»Nun ist mir das Rätsel meines früheren Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Karmoisin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre

Erfindung war nichts anderes, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst ins einzelnste zaserten und eine Menge Detail hineinschwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, so lange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick, und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Gebärde war: nichts anderes als der sinnlich angeschaute, tragische Widerspruch; der eine Faktor die Gestalt, die Existenz (der Grund davon), der andere die Gebärde. Der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Kontraste die Einheit erscheint. Sonderbar, jetzt, wo ich von dem Allgemeinen ausgehe, von den Gesetzen der Gattung, wie sie mir ein sorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erscheinung, jenes Spektrum der Feststellung des Planes oder dem vollständigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht stellt sich mir nun als solches psychologisches oder vielmehr pathologisches Formen- und Farbenspektrum dar, als eine sanfte Existenz in gewaltsamer Gebärde (Zorn in Gestalt von Leiden), die Agnes als sittige Gestalt in leidenschaftlicher Gebärde. Resignierter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenschaftliches Bedürfnis auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförster, der Judah und die Leah, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht tut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich es noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich ruhig und passiv verhielten.«

Und im Nachlaß des Dichters I, 45 heißt es:

»Mein Verfahren ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine

musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh' ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe. Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandene mit kritischen Augen ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die, mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such' ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Kausalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte, und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung ist, im Ganzen und bis in das einzelne Wort hinein.«

Man sieht, der Dichter versucht hier bis ins einzelne hinein den Zusammenhang seines Verfahrens oder richtiger seiner inneren Erlebnisse wiederzugeben. Aber niemand wird sich dem Eindruck verschließen können, daß in dieser Selbstschilderung zwar einige Punkte deutlich hervortreten, wie die Farbenempfindung vor und während der Konzeption, daß aber der Vorgang im ganzen in einem schwankenden Zwielicht bleibt, das keinen klaren Einblick ermöglicht. Soweit man nämlich aus dem Gesagten ein Bild gewinnen kann, so ergibt sich, daß der Dichter zunächst eine einzelne Gestalt oder eine Gruppe, »eine charakteristische Figur in einer pathetischen Stellung« erblickt, die eine Szene der Dichtung darstellt; hieran sollen sich dann nach vor- und

rückwärts die übrigen Szenen, in derselben visionären Art plastisch erblickt, anschließen, ohne daß der Dichter sich des inneren Zusammenhangs irgendwie bewußt ist; denn diesen sucht und findet er erst nachher und zwar »mit kritischen Augen«. Es liegt also zunächst ein visionäres Erlebnis vor, das dann verstandesmäßig gedeutet wird. Nun ist es wohl denkbar, daß sich der Vorgang so, wie geschildert, zuträgt, wo es sich um ein einzelnes Bild, eine bestimmte Szene handelt, die entweder für sich allein den Inhalt einer Dichtung bildet, oder an die sich die weitere Erfindung anschließt. In Edgar Allan Poes novellistischen Schilderungen — man denke an »die Maske des roten Todes« oder »den Untergang des Hauses Usher«, in E. Th. Hoffmanns Erzählungen, Andersens Märchen — überhaupt bei Dichtern, für die nicht innere Erlebnisse, sondern anschaulich gesehene Phantasiebilder den Mittelpunkt ihrer Schöpfungen bilden, ist das zweifellos häufig der Fall. Auch in Konr. Ferd. Meyers Novellen scheint nicht selten solch ein visionär gesehenes Bild den Ausgangspunkt zu bilden, — man denke an die Schlußszene in Jürg Jenatsch oder in der Richterin. Wie aber auf die von Ludwig geschilderte Weise eine große psychologisch entwickelnde Dichtung zu stande kommen soll, ist sicherlich nicht einzusehen. Schon daß der Dichter den »tragischen Widerspruch« im Ausdruck seiner Gestalt sinnlich angeschaut haben will, ohne ihn seinem Inhalt nach zu kennen, ist schwer glaublich; auch sagt er ja gelegentlich von seiner Bernauerin das Gegenteil. Noch schwerer verständlich aber ist der weitere Vorgang. Denkbar ist, daß den Ausgangspunkt für den Dichter eine einzelne gesehene Situation oder Gestalt bildet; wie sich daran aber Bilder reihen sollen, ohne daß ein Zusammenhang mit jenem ersten sie heraufführte oder doch ohne daß dieser Zusammenhang dem Dichter irgendwie zum Bewußtsein käme, ist mindestens nicht verständlich. Denkbar ist, daß bei einem frei erfundenen Stoff, wie »Zwischen Himmel und Erde«, die erste Konzeption als halluzinatorisches Bild auftritt; nach dem Anblick etwa eines hohen Turms bildet die Phantasie des Dichters zwei Männer auf der Höhe: der eine sucht in jähem Anlauf den anderen herunterzureißen und stürzt, da jener ausweicht, an ihm vorbei in die Tiefe. Sieht nun aber der Dichter auf dem gleichen Turm einen dritten oder einen beliebigen Mann unter Lebensgefahr die brennenden Dachsparren herabreißen, oder sieht er denselben, der vorher der Überlebende war? Offenbar ist das letztere gemeint. Dann aber muß ein innerer Zusammenhang bereits zu Grunde liegen. Der Held sühnt den Tod des Bruders, den er selbst nicht verschuldet, durch eine Heldentat an der Stelle, wo die Katastrophe vor sich ging. Noch entschiedener muß da, wo der Dichter einen geschichtlichen Stoff übernommen hat, ein

bewußter Zusammenhang von vornherein vorwalten. Es ist dasselbe Weib, die Mutter der Makkabäer, seine gewaltige Leah, die der Dichter sich in königlichem Stolze zum Siegesreigen erheben sieht, die nachher, hilflos an den Baum gebunden, nach ihren weggerissenen Kindern ohnmächtig die Arme ausstreckt und die endlich an der Marterstätte ihrer Söhne sich zum höchsten Heldentum emporrafft. Solche Bilder können, wenn sie einmal aufgetaucht sind, so lebendig in den Einzelheiten, so halluzinatorisch greifbar werden, daß ihre Bedeutung für den Augenblick in dem Bewußtsein des Dichters zurücktreten mag, daß er sozusagen nur inneres Auge ist und sich auf die Bedeutung und den Zusammenhang dessen, was er sieht, zurückbesinnen muß. Daß sie aber unabhängig von diesem Zusammenhang in ihm auftauchen sollen, so daß er ihre Deutung erst nachträglich suchen und finden müßte, ist, wenn nicht unglaublich, so doch jedenfalls verstandesmäßig nicht begreiflich und daher auch nicht als psychologische Einsicht verwertbar. Otto Ludwig selbst scheint darüber keine rechte Klarheit zu besitzen; braucht er doch den verräterischen Ausdruck: »die Idee, die mir unbewußt die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war«. Über nichts aber dürfte eine Selbsttäuschung leichter möglich sein als über die halb bewußten Vorstellungen, welche äußere Wahrnehmungen oder innere Anschauungsbilder begleiten, wie überhaupt über das Maß von Bewußtheit, von dem innere Vorgänge begleitet werden. Und umso leichter wird diese Selbsttäuschung, wie jede andere, aufkommen, wenn sie durch ein persönliches Interesse gefördert wird. Ein solches liegt aber sehr wahrscheinlicherweise hier vor. Das unbewußte Produzieren erschien seit Schillers naiver und sentimentalischer Dichtung und seit der Romantik als das Zeichen der eigentlichen Dichterkraft, und daß gerade ein reflektierender Dichter, wie Otto Ludwig, die bewußten oder halbbewußten Elemente seiner Phantasietätigkeit besonders betonte, in ihnen die Bürgschaft für sein dichterisches Vermögen sah und daher sich gern überredete, daß sie die wesentlichsten Momente seiner dichterischen Art zu schaffen bildeten, ist sehr begreiflich. Charakteristisch ist es sicherlich, daß er im weiteren Verlauf der zweiten Stelle den Gegensatz zu Hebbel scharf hervorhebt, in welchem er mit Recht oder Unrecht einen ausschließlich verstandesmäßigen Dichter sah. Es ist mithin mindestens unvorsichtig, wenn man seine Aussagen in diesen Punkten unbesehen hinnimmt, noch unrichtiger freilich, wenn man sich überreden will, hier ein psychologisch klares Bild des dichterischen Vorganges zu erhalten.

Ein anderes, noch bedeutsameres Beispiel eines Selbstzeugnisses bietet uns Goethe. Bekanntlich hat er in einer Anzahl von Äuße-

rungen, teils prinzipieller, teils gelegentlicher Natur, einen besonderen Ton auf den Zusammenhang zwischen seinen Erlebnissen und seinen Dichtungen gelegt. Am berühmtesten ist die folgende Äußerung zu Eckermann am 18. September 1823: »Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein spezieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts.«

Noch bestimmter spricht sich Goethe über die Entstehungsart seiner Gedichte im 7. Buch von Dichtung und Wahrheit aus:

»Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen als mich im Inneren deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extrem in das andere warf. Alles, was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist.«

Wie ein Paradigma endlich zu diesen allgemeinen Sätzen liest sich, was er (Dichtung und Wahrheit, Buch XIII) über die Entstehung des Werther erzählt:

»Ich hatte mich durch diese Komposition mehr als durch jede andere aus einem stürmischen Elemente gerettet, auf dem ich durch eigene und fremde Schuld, durch zufällige und gewählte Lebensweise, durch Vorsatz und Übereilung, durch Hartnäckigkeit und Nachgeben auf die gewaltsamste Art hin und wieder getrieben worden. Ich fühlte mich wie nach einer Generalbeichte wieder froh und frei und zu einem neuen Leben berechtigt. Das alte Hausmittel war mir diesmal vortrefflich zu statten gekommen. Wie ich mich aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben«, u. s. w.

Man ist versucht, daran zu zweifeln, daß die dichterische Eigenart, wie sie der Sechzigjährige hier rückschauend schildert, in der Tat schon bei dem siebzehnjährigen Studenten zur Entfaltung gelangt ist, wie denn auch die Leipziger Lieder im allgemeinen nicht eben der unbefangene Ausdruck innerer Erlebnisse zu sein scheinen. Man

möchte vielmehr glauben, daß diese Eigenart erst unter dem entscheidenden Einfluß der Straßburger Epoche, durch welche die erste Vollblüte des jugendlichen Genius gezeitigt wurde, zum Durchbruch kam. Allein, sehen wir von dem Zeitpunkt ab, so ist an der Tatsache selbst kein Zweifel möglich. Der innere Drang, sich vom Druck leidenschaftlicher und schmerzlicher Zustände zu befreien, den ihm äußere und innere Erlebnisse auferlegt haben, ist es, der den Dichter zu seinen Schöpfungen treibt. Diese Schöpfungen entstehen mithin durch eine Art Umsetzung jener Zustände und Erlebnisse. Hier tritt also in einem klaren und faßlichen Selbstbericht ein psychologischer Grundzug des schaffenden Vermögens unseres größten Dichters scharf umrissen zu Tage. Daß sich die wissenschaftliche Behandlung Goethes zu einer ihrer Aufgaben macht, diesen Zug in den einzelnen Werken des Dichters nachzuweisen, ist durchaus berechtigt. Daß sie zu diesem Zweck die Beziehungen zwischen Leben und Dichtung feststellen und hervorheben muß, leuchtet ein. Nun aber hat die Goetheforschung der letzten Jahrzehnte diese Aufgabe mit einer Einseitigkeit ins Auge gefaßt und verfolgt, als ob mit ihr das ganze Wesen der Goetheschen Dichtung beschlossen sei. Auf diesem Wege gelangt man zu eigentümlich schiefen und jedenfalls sehr unpsychologischen Gleichsetzungen, die uns in der modernen Goetheliteratur überall entgegentreten. (Ich habe ein paar Beispiele davon im Goethejahrbuch 1905 zusammengestellt.) Hat ein großer Dichter wirklich nichts anderes zu tun, als nach dem Rezept des Heineschen Schöpfungsliedes zu verfahren: »Ich der Herr kopier mich selber«, sich und seine Umgebung immer unter neuen Masken darzustellen?

Wie ist denn eigentlich der »Prozeß der Selbstbefreiung« zu denken, den Goethe im Auge hat? Nur eben darin, daß er ausspricht, was ihn bedrückt, ausspricht, wie andere Menschen auch, nur reicher und schöner? Aber hierdurch kann er wohl eine augenblickliche Erleichterung, nicht aber eine dauernde Befreiung erreichen, wie denn auch an der berühmten Stelle am Schluß des Tasso Melodie und Rede nur als ein Mittel, den tiefsten Schmerz zu klagen, nicht ihn zu überwinden, dargestellt wird. Auch das kann nicht das Entscheidende sein, daß der Dichter etwa fremden Personen in den Mund legt, was er selbst empfindet. Vielmehr besteht der Vorgang offenbar darin, daß er das, was sein Inneres erregt und erfüllt, zu bestimmter Gestaltung formt, eben hierdurch von sich ablöst und nunmehr das, was in ihm war, das subjektiv Empfundene, gleichsam als ein Fremdgewordenes außer sich objektiv schaut. Durch diese Loslösung vom Persönlichen wird zugleich das Individuelle ins Allgemeine, das Einzelne und Zufällige

zum Typischen erhoben: der spezielle Fall wird allgemein und poetiert, wie Goethe zu Eckermann sagt. So ist es verständlich, daß der Dichter sich befreit fühlt, sei es, daß er wie sein Prometheus Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat, sei es, daß er in den Melodien und Bildern seiner Lyrik ausdrückt, was ihn erfüllt. Hier also tritt ein tätiges, schöpferisches Moment deutlich hervor, und so lange die Forschung sich dieses Moments nicht bemächtigen kann, es nicht aufzuhellen vermag, hat sie wenig mehr als eine Vorarbeit geleistet, wenn sie die Beziehung zwischen Erlebnis und Dichtung feststellt. An diesem entscheidenden Punkt nun aber lassen uns die Selbstzeugnisse des Dichters im Stich, und nur ganz gelegentlich fällt ein oder das andere Streiflicht darauf. Goethe sprach gerne von seinem »nachtwandlerischen Schaffen«. Er liebte bekanntlich keine Selbstanalysen, ja auch die bisher besprochene Beobachtung soll keine Darstellung seiner Produktionsweise sein, sondern, wie sich aus dem Zusammenhang von Dichtung und Wahrheit deutlich ergibt, nur den Punkt hervorheben, in dem sich der Dichter am schärfsten von seinen Vorgängern unterschieden wußte. Begreiflich ist es nun allerdings, daß die Goetheforschung sich mit dem Erreichten oder nur vorläufig Erreichbaren begnügt; aber ein richtiges oder gar vollständiges Bild des psychologischen Geschehens kann auf diese Weise nicht zu stande kommen. Man sucht den Menschen im Kunstwerk und vergißt darüber den Künstler. —

Erweist sich somit das Material, das der psychologischen Poetik zu Gebote steht, als unzulänglich, so zeigt sich nun auch die Methode selbst, nach der die heutige Wissenschaft versucht hat und allein versuchen konnte, das Problem des dichterischen Schaffens zu erklären, zur Bewältigung dieses Problems nicht zureichend noch geeignet. Diese Methode löst die Dichtung in eine Summe von Bestandteilen auf, die nacheinander in das Bewußtsein des Dichters eingetreten sein und dort in allmählichem oder auch plötzlichem Zusammenschluß das Kunstwerk gebildet haben sollen: persönliche Erlebnisse, Einwirkung literarischer Vorbilder, künstlerische Überlieferung. Hat der Forscher die Summe dieser Bestandteile in der Hand, so glaubt er die Entstehung der Dichtung zu kennen und damit das psychologische Verständnis zu besitzen. Man höre etwa, wie Bielschowsky, Goethes Leben, Buch II, 374, die Entstehung des Liedes an den Mond beschreibt. »Am 16. Januar 1778 hat sich eine junge Dame aus dem Weimarischen Hofkreise, Christel von Laßberg, in der Ilm, nahe bei Goethes Gartenhause, aus unglücklicher Liebe ertränkt — wie man sagte, mit dem Werther in der Tasche. Goethe war tief ergriffen von diesem Fall und war ‚einige Tage in stiller Trauer um die Szene des Todes beschäftigt'. Seine Gedanken halten sein sonst be-

wegliches, glühendes Herz wie ein Gespenst an den Fluß gebannt. Ein Druck liegt wochenlang auf ihm. Er verstärkt sich, da Frau von Stein sich vor ihm verschließt. Aber bei Beginn des neuen Monats wendet die Geliebte sich ihm wieder zu, und in ihrem Besitze glücklich, bemerkt er gern seine ‚fortdauernde, reine Entfremdung von den Menschen‘. Ein Spaziergang mit ihr im Mondenscheine vollendet diese schöne reine Stimmung, seine Seele fühlt sich endlich wieder ganz befreit von dem Druck und der Spannung der letzten Wochen. Die ersten vier Strophen des Mondliedes in seiner ursprünglichen Gestalt kristallisieren sich. Es vergehen wieder einige Tage. Am 22. Februar besucht ihn Plessing, der sich ‚Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank‘ und in erbitterter Entfremdung verborgen lebt. Damit sind auch die letzten Strophen gewonnen, die der Dichter an Plessing, an Frau von Stein und an sich selbst gerichtet. Sie lenken zugleich wieder zu Christel von Laßberg zurück, der es nicht vergönnt war, mit einem Manne das Beste des Lebens zu genießen.«

Man sieht, die Entstehung des Gedichts erscheint in dieser (übrigens völlig hypothetischen) Schilderung als ein rein assoziativer Prozeß und die Phantasie des Dichters als ein passives Medium, durch das die Erlebnisse hindurch gehen, um künstlerische Form zu gewinnen. Dementsprechend wäre die Dichtung selbst ein wesentlich assoziatives Gebilde, in dem sich innere und äußere Erlebnisse und Überlieferungen aneinander reihen. Tatsächlich gibt es nun auch Gedichte, auf die diese Bestimmung paßt. Abgesehen von manchen Produkten der modernen Lyrik ist Wanderers Sturmlied ein Muster dieser Gattung. Goethe selbst bezeichnet es als »Halbunsinn« und beschreibt seine Entstehung folgendermaßen:

»Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine unter dem Titel ‚Wanderers Sturmlied‘ übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegengehen mußte.« (Dichtung und Wahrheit, Buch XII.)

Aber gerade dieses Gedicht und das Urteil des Dichters darüber zeigt deutlich, wie weit der Abstand zwischen einer Improvisation dieser Art und einem wirklichen Kunstwerk ist. Denn ein solches ist, wie schon der Name sagt, stets das Werk des Könnens und des Wollens. Jede Dichtung setzt so gut wie ein Gemälde, eine Bildhauerarbeit, eine schöpferische Tätigkeit voraus, an der Wille und Kraftanspannung einen zum wenigsten nicht geringeren Anteil haben als die Assoziationen, durch welche die Phantasie befruchtet wird. Ein gelegentlicher Einfall, ein kleines lyrisches oder auch episches Gedicht, das unmittelbar den Eindruck widerspiegelt, dem es seine Entstehung

verdankt, ist wohl ohne eine solche Tätigkeit denkbar und kann gleichwohl bei einem genialen Dichter bisweilen eine hohe Vollendung zeigen, wie das bei einigen Gedichten Goethes, z. B. den Nachtliedern des Wanderers und des Jägers, schon im ersten Entwurf der Fall ist. Jede größere Dichtung aber, die einen weiteren Zusammenhang von Empfindungen und Gedanken zum Ausdruck bringt, ist ihrer Entstehung wie ihrem Wesen nach viel zu verwickelt, als daß eine so einfache Erklärungsweise nicht unzulänglich, ja naiv erscheinen sollte.

Die genetische Erklärung eines solchen Dichtwerks wird daher zunächst zwischen der Konzeption und der Ausführung als den beiden wesentlichen Phasen des dichterischen Prozesses zu scheiden haben. Die Konzeption ist ein Moment seliger Empfängnis; so wenigstens schildern sie fast übereinstimmend die Dichter selbst: der Gedanke dessen, was werden soll, steht plötzlich wie ein fertiges »Bild vor dem entzückten Blick« des Künstlers. Dieser Gedanke erscheint ihm nicht als ein lockeres assoziatives Gebilde, sondern als eine durchaus einheitliche Gesamtanschauung, in welcher er das Ganze des Werks, das in seiner Seele entsteht, intuitiv erblickt und überschaut. Hiermit aber verbindet sich nun die bestimmte künstlerische Absicht, den Gegenstand dieser Intuition objektiv darzustellen: der Dichter will das, was ihm lebendig und anschaulich vor der Seele steht, anderen ebenso anschaulich und lebendig machen. Hierzu bedarf er der Formen und Ausdrucksmittel seiner Kunst. Diese Absicht bildet das gestaltende Prinzip der Dichtkunst im Ganzen und in den Einzelheiten, und eben diese Gestaltung ist es, was wir künstlerische oder bildende Tätigkeit nennen und was die dichterische Kraft und Gabe von dem bloßen Spiel einer träumenden Einbildung unterscheidet, deren auch viele Nichtdichter fähig sind. Wenn also die erste Konzeption als ein passives Geschehen in der Seele des Dichters erscheint, so liegt in der Ausführung stets ein aktives Moment. Ist die Konzeption nichts als ein Erlebnis der Phantasie, so beruht die Ausführung auf einer planvollen Tätigkeit, in der Willensakte und assoziative Vorgänge beständig ineinander greifen; zahllose Willensakte, die doch eine einheitliche Zwecksetzung regiert, Assoziationen, welche eben hierdurch wie an unsichtbaren Fäden gelenkt werden. Das künstlerische Schaffen ist eine Arbeit, die, wie wir aus zahlreichen, in diesem Punkte gewiß vollgültigen Zeugnissen wissen, vom Künstler als Mühe, bisweilen als Pein empfunden wird, — sehr im Gegensatz zu dem stillen Behagen der träumerischen Phantasie oder der gewaltig erregenden Wollust der ersten Konzeption. Diese Arbeit empfängt Sinn und Zweck nur durch die Rücksicht auf ein Publikum, sei es, daß dem Dichter, wie Schiller, eine ganze Nation, sei

es, daß ihm, wie Goethe, nur einzelne Hörer, ein Freund, die Geliebte, vorschweben. Eine seltsame, ja paradoxe Tatsache! Die Dichtung und ihre Form wachsen organisch aus der Konzeption hervor, und doch ist dies Wachstum nicht zu verstehen, ja nicht einmal zu denken ohne den natürlichen Drang des Dichters, sein inneres Schauen und Hören anderen zugänglich zu machen. Die Charaktere, die er schafft, leben ihr eigenes Leben; aber sie zeigen nur so viel davon, als es nötig ist, um dieses Leben Zuschauern zum Verständnis zu bringen. Die Verse, die er formt, scheinen ganz in sich selbst zu ruhen, und doch sind sie für die Stimme des Sängers, des Vorlesers geschaffen, der sie anderen zu Gehör bringen soll. Dieser ganze Prozeß nun aber ist so wenig durchsichtig, so vielfältig verwickelt, daß die heutige Psychologie mit den Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, nicht daran denken kann, ihn auf ein einfaches Schema zurückzuführen und auf diese Weise verständlich zu machen. Und am wenigsten reichen die assoziativen Vorgänge, die der schaffenden Arbeit vorhergehen und den Stoff für sie bilden, aus, um die produktive Tätigkeit selbst zu erklären, ebenso wenig man auf dem Gebiete des Willenslebens überhaupt mit der Zurückführung auf Assoziationsprozesse durchkommt, was nur eine rationalistisch einseitige Psychologie für erreichbar hielt. Ohne Willenstätigkeit ist eine schöpferische Phantasie ebenso wenig denkbar, wie der schöpferische Wille eines großen Staatsmanns oder Feldherrn ohne Phantasie denkbar ist. Alle Versuche also, der Psychologie des dichterischen Schaffens durch die Untersuchung der dichterischen Assoziationen und ihrer Entstehung beizukommen, bleiben notgedrungen einseitig und an der Außenfläche. Und alle noch so geistvollen und scharfsinnigen Betrachtungen oder Untersuchungen über die Verwandtschaft der Dichterphantasie mit Traum und Wahnsinn liefern nur Analogien, die den Kern der verglichenen Vorgänge nicht erreichen; denn der schöpferisch gestaltende Wille des Dichters hat weder im Traum noch im Wahnsinn seinesgleichen. Gewiß, auch solche Untersuchungen haben innerhalb ihrer Schranken wissenschaftlichen Wert: sie lehren uns Assoziationsmöglichkeiten und Phantasiefunktionen kennen. Aber zu einer wissenschaftlichen Einsicht in die Psychologie des dichterischen Schaffens wird man niemals gelangen können, so lange man genötigt ist, die Willenstätigkeit und die Komplikationen, die sich hieraus ergeben, auszuschalten.

Was aber den Einblick in den geschilderten Prozeß am meisten erschwert, ja entscheidend zu verhindern scheint, ist die sonderbare Verflechtung von bewußten und unbewußten Vorgängen, aus denen er sich zusammensetzt, oder genauer gesagt, die zahllosen Abstufungen

der Bewußtseinsklarheit, in denen er sich vollzieht. Schon in Bezug auf die Entlehnungen und Übernahmen, mit denen die heutige Literaturgeschichte so gerne operiert, macht sich das geltend. Jeder Dichter, auch der selbständigste, übernimmt von Vorgängern: Motive, Formen, Ideen. Aber es macht für den Charakter seiner Produktionsweise noch mehr als für ihren Wert einen erheblichen Unterschied, ob er mit bewußter Absicht wiederbringt, was schon einmal da war, oder ob er es unbewußt aus der Fülle dessen, was er aus den verschiedenen Quellen des Lebens und der Dichtung in sich aufgenommen hat, noch einmal hervorbringt. Unbewußte Reminiszenzen, namentlich wenn sie vereinzelt auftreten, sind höchstens als Symptome von Bedeutung; an sich besagen sie gar wenig, denn wir alle, Dichter wie Laien, leben und denken beständig in solchen. Bewußte Entlehnungen wiederum können ebensowohl aus überlegener Meisterschaft wie aus schülerhafter Abhängigkeit hervorgehen. Lessing entlehnte quantitativ kaum weniger als seine stümperhaften Vorgänger, und gleichwohl war er der erste selbständige deutsche Dramatiker. Die vergleichende Literaturgeschichte der Gegenwart verfährt in diesem Punkte viel zu gleichförmig. Sie zählt Entlehnungen über Entlehnungen, Anklänge über Anklänge auf, und wenn man etwa die Analyse der Schillerschen Jugenddramen in den meisten modernen Biographien liest, so ist man versucht zu fragen, was ihnen denn eigentlich den Ruf der Originalität verschafft habe. Aber freilich, wie sollte man es auch anders anfangen? Die Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem ist schon hier oft schwer zu finden, oft überhaupt nicht festzustellen.

Dunkler aber und unentwirrbarer noch ist das Ineinandergreifen bewußter und unbewußter Zustände und Vorgänge in dem rein innerlichen Verlauf des dichterischen Schaffens. Die Konzeption selbst erscheint als ein Moment der höchsten Klarheit, aber woher sie kommt, was sie herbeiführt, ist in den meisten Fällen in gänzliches Dunkel gehüllt. Und die Dichter selbst betonen immer wieder das Plötzliche und ihnen selbst Unbegreifliche des Vorgangs. Die Fäden, die das Seelenleben des Dichters mit der Außenwelt verbinden, schießen plötzlich zusammen; ein Eindruck löst sie aus. Wie das geschieht, warum gerade dieser und nicht ein nächst verwandter — wer vermöchte das zu sagen! Daher Goethes oben angeführter Ausdruck von seinem nachtwandlerischen Dichten; daher die bekannten Schillerschen Verse:

»Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen
So des Sängers Lied aus dem Inneren schallt.«

Das ist auch ein Selbstzeugnis, noch dazu eines stark reflektierenden Dichters. Aber Schiller hat das, was er hier nur allgemein und in einem dichterischen Bilde ausdrückt, in einem inhaltvollen Briefe an Goethe (27. März 1801), auf den wir noch öfter zurückkommen müssen, mit verstandesmäßiger Schärfe ausgesprochen. »Ohne eine dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorgeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt zu übertragen. — Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.«

Und was den Ursprung der Konzeption charakterisiert, das zeigt sich nicht minder charakteristisch in der künstlerischen Arbeit, die ihrer Verwirklichung dient. Diese Arbeit scheint zwar eine völlig verstandesmäßige zu sein. Sie beruht auf einer fortgesetzten Auswahl des Zweckdienlichen; aus einer Reihe von Möglichkeiten, die ihm seine Phantasie und seine Darstellungsmittel gewähren, greift der Dichter diejenigen heraus, die geeignet sind, seine Intention in anschauliche Wirklichkeit umzusetzen. Hiernach wählt er Worte, Stimmungen und Situationen; und die Rücksicht auf das Publikum, auf die beabsichtigte Wirkung, ist, wie wir schon oben sahen, stets mitbestimmend, nicht selten ausschlaggebend für die Auswahl. Aber das ist nun das Wunderbare: diese sichtende und suchende Verstandestätigkeit kommt dem Dichter zum großen Teil gar nicht zum Bewußtsein; zumal die Rücksicht auf das Publikum bleibt bei dem echten Künstler zumeist ganz unterhalb der Schwelle. Kurz, das rätselhafte Phänomen einer unbewußten Auswahl ist das eigentliche Wesen der künstlerischen Tätigkeit. Allerdings tritt uns hier ein unverkennbarer Unterschied zwischen den Dichterindividualitäten entgegen. Schon Aristoteles sagt in der Poetik (c. 17), ein Dichter müsse entweder aus leidenschaftlicher Begeisterung oder aus einem überlegenen Künstlerverstand heraus schaffen; und wir brauchen nur etwa den Götz des jungen Goethe neben Lessings Emilia Galotti zu stellen, um zu sehen, was er meint und daß er recht hat. Aber doch ist der Unterschied nur ein relativer. Auch der junge Goethe sichtete, wie uns die Entstehungsgeschichte des Götz zeigt, wenn nicht vor, so doch nach der Niederschrift. Er verwarf eine Reihe von Szenen, nicht weil sie unwahr oder schlecht gemacht waren, sondern weil sie die beabsichtigte Gesamtwirkung beeinträchtigten. Und wenn anderseits der belesene und besonnene Lessing zwischen den Erfindungsmöglichkeiten, die vor ihm liegen, den Reminiszenzen, die er verwerten kann, den geistvollen Aperçus, die den Dialog beleben, auswählt, so sind es doch nicht einzelne Erfahrungen oder Berechnungen, die die Wahl entscheiden,

sondern das Gefühl für das Wirksame und Wahre. Kein Dichter rechnet mit allen Möglichkeiten, die ihm zu Gebote stehen: er ergreift eine, und sie erscheint ihm und uns als künstlerische Notwendigkeit. Die Sicherheit, mit der er zugreift, ist eben das, was wir künstlerischen Instinkt, und wo dieser hochgesteigert erscheint, geniale Anlage nennen. Und in der Tat, es ist ein Instinkt, ganz analog dem Triebe, der die Biene oder den Vogel leitet, ihr Material auszuwählen und ihren kunstvollen Bau daraus auszuführen. Weiß nun aber die heutige Psychologie schon diese verhältnismäßig einfachen und völlig regelmäßig verlaufenden instinktiven Tätigkeiten nicht zu erklären, wie will sie die unendlich verwickelteren, durch individuelle Abweichungen auf Schritt und Tritt weiter komplizierten Äußerungen des künstlerischen Instinkts bewältigen? Ein Beispiel: die dichterische Schöpfergabe hängt zweifellos auf das engste zusammen mit den sprachbildenden Kräften der menschlichen Seele, die eben in großen und selbständigen Dichtern auf das höchste gesteigert erscheinen. Diese Kräfte nun aber, die man früher durch allgemeine Spekulationen glaubte ableiten und erklären zu können, liegen für die heutige Psychologie zu einem großen Teil im Dunkeln; und vor allem ist der Anteil, den der Einzelne an der Bildung und Entwicklung der Sprache hat, wie fast alle kollektiven Tätigkeiten des menschlichen Geistes psychologisch noch völlig unaufgeklärt. Wir vermögen es noch nicht einmal festzustellen, worauf der ganz eigene Reiz so einfacher Wortgebilde, wie sie etwa die beiden Nachtlieder des Wanderers darstellen, beruht, geschweige denn in irgend einer Weise zu erklären, was es ist, das den genialen Dichter befähigt, gerade solche Worte und Wendungen zu treffen, die uns, ohne daß wir uns Rechenschaft geben warum, bis ins Tiefste rühren. Also auch hier eine Frage, bei deren Lösung die psychologische Erklärung einstweilen völlig versagt.

Und das ist natürlich genug. Denn alle Methoden, welche die moderne Psychologie bisher entwickelt hat, laufen auf eine Betrachtungsweise hinaus, welche die Zustände und Abläufe des Bewußtseins nach dem Vorbild der Physik in hypothetische und abstrakte Elementarbestandteile zerlegt und durch eine Hilfskonstruktion dieser Art auf bestimmte Schemata und Gesetze zu bringen sucht. Diese Methoden haben für das Gebiet der Sinneswahrnehmungen und etwa für die einfachsten Arten des Vorstellungsablaufs Ergebnisse gehabt, aber sie sind weit entfernt davon geblieben, die komplizierteren Erscheinungen des Seelenlebens, wo die verschiedensten Äußerungen und Tätigkeiten des Bewußtseins, wo Empfindung und Denken, Gefühl und Wille ineinandergreifen, zu erhellen: ja, im richtigen Bewußtsein ihrer Schranken hat die wissenschaftliche Psychologie bis

jetzt nicht einmal ernstlich versucht, sich dieser Erscheinungen zu bemächtigen. Nun aber ist von allen Gebieten des Seelenlebens das des künstlerischen Schaffens vielleicht das schwierigste und verwickeltste. Wie will man glauben, es mit den kärglichen Mitteln, welche die Psychologie bisher der literarischen und ästhetischen Betrachtung geliefert hat, bewältigen zu können? Die Poetik muß, in dem Entwicklungsstadium wenigstens, in dem die Psychologie sich heute befindet, an der Aufgabe scheitern, das dichterische Vermögen zu erklären, es auf Gesetze und Typen zurückzuführen.

Das Problem selbst freilich und damit die Aufgabe bleibt bestehen und wird vielleicht von späteren Geschlechtern, die mit tiefer eindringenden Methoden und reicheren Mitteln arbeiten, seiner Lösung näher geführt werden. Ob eine wissenschaftliche Erklärung des dichterischen Schaffens in Zukunft einmal möglich sein wird oder ob die Natur der menschlichen Erkenntnis hier eine ihrer dauernden Schranken findet, das müssen wir dahingestellt sein lassen. Ob ihr jemals mehr glücken wird, als auf die Außenseite des Vorgangs eine Anzahl von Streiflichtern zu werfen? ob es ihr jemals gelingen kann, den schöpferischen Akt zu belauschen, in dem der Dichter sich selbst vergißt und vergessen muß, wenn er wirklich ein Dichter ist? ob das, was der Schoß der Phantasie in fruchtbarer Dunkelheit birgt, das Geheimnis des Wirkens und Wachsens, nicht immer Geheimnis bleiben wird, auch wenn man einige der Einflüsse festzustellen vermag, die es befördern oder hemmen? Wir wissen es nicht.

Literatur. Der bedeutendste Versuch, die von Scherer angeregten Prinzipien und Methoden für eins der großen Teilgebiete der Poetik durchzuführen, ist R. M. Werners groß angelegte Untersuchung »Lyrik und Lyriker« (Hamburger, Leipzig 1890). Dieser prinzipiellen Bedeutung wegen muß das Buch — trotz seines Titels — für die allgemeine Grundlegung der Poetik herangezogen werden. Werner will »den dichterischen Prozeß in der Lyrik so weit als möglich erforschen«, »die Erscheinungen möglichst einfach erklären und aus dem Wesen des lyrischen Dichters ableiten« (Vorwort). »Er will die Natur bei ihrem heimlichsten Weben belauschen, die naturwissenschaftliche Methode, soweit dies überhaupt möglich ist, auf das Gebiet der Poesie anwenden« (S. 21). Zu diesem Zweck betrachtet er die Entstehung des Gedichts nach Analogie mit dem physischen Werdeprozeß des Individuums: ein Bild, das Hebbel und andere Dichter mit Vorliebe auf ihr Schaffen anwenden, wird hier systematisch der Betrachtung zu Grunde gelegt. Für die einzelnen Stadien des dichterischen Prozesses entnimmt Werner der Physiologie eine Anzahl terminologischer Betrachtungen (Befruchtung, Keim, inneres und äußeres Wachstum, Geburt), die er nicht als eine müßige Spielerei, sondern als eine aufklärende wissenschaftliche Analogie angesehen wissen will. Er bringt eine Fülle Material, das nach diesem Schema bearbeitet wird, erörtert die einzelnen Entwickelungsstadien an der Hand von Selbstzeugnissen und fragmentarischen Überlieferungen (namentlich Hebbels Tagebücher werden stark herangezogen) und verfolgt eine beträchtliche Reihe von Gedichten durch die ganze Entwickelung hindurch. Alles das ist

im einzelnen höchst lehrreich. Aber daß der psychologische Prozeß selber in seinen wesentlichsten Punkten doch nicht dadurch zur Klarheit kommt, scheint der Verfasser selbst zuzugeben. »Wir können erforschen«, sagt er, »was ein Gedicht veranlaßt, wie es im Inneren des Dichters wächst und endlich produziert wird, aber wie die Veranlassung zum Keim wird, aus welchem sich das Gedicht entfaltet, das vermögen wir nicht zu erforschen, das kann uns auch der Dichter nicht sagen, weil er es selbst nicht weiß, hier liegt eben das Unbewußte der Kunst. Aber unser Bemühen ist natürlich darauf gerichtet, mit unserer Erkenntnis so weit als möglich zu dringen« (S. 24). Ich fürchte, die ganze Analogie zwischen dem poetischen und dem physischen Werdeprozeß läuft schließlich darauf hinaus, daß das innere Wesen, die treibende Kraft, die hinter den Erscheinungen wirkt, bei beiden gleich unerkennbar ist, wiewohl man die äußeren Stadien des Prozesses erkennen kann. Im übrigen hat der Vergleich kaum mehr als den Wert eines dichterischen Bildes, ja, er führt zu gewaltsamen, zum Teil ganz unmöglichen Behauptungen (z. B. S. 421). Man kann aus dem reichen Material, das Werner zusammenträgt und übersichtlich ordnet, viel lernen; aber es gehört zu den Büchern, die ihren Wert trotz, nicht wegen ihres Grundgedankens haben, und gerade die Abschnitte, in denen die Psychologie zurücktritt, wie V, VIII und IX, sind meines Erachtens die wertvollsten.

Dagegen gelangt Ernst Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900, in dem klar und frisch geschriebenen Kapitel über das Wesen des Künstlers zu Erwägungen und Ergebnissen, die unserer obigen Darlegung ganz verwandt, aber noch entschiedener negativ formuliert sind. »Künstler und Träumer sind einander völlig gleich, insofern beide ihre Phantasiegebilde unwillkürlich und unbewußt produzieren; aber auch nur insofern, denn — und hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Schaffen und Träumen — es sind offenbar viel tiefere und mächtigere Kräfte, welche die künstlerischen Wachträume emportreiben. Welcher Art diese schöpferischen Kräfte sind, läßt sich allerdings weder darlegen noch erkennen. Wer sie einer wissenschaftlichen Untersuchung und Bestimmung für zugänglich hält, kann noch nicht einmal ein Gefühl von ihrem Wesen haben. Sie liegen in dem Unbewußten, jenseits der Grenze, bis zu der Gedanken und Worte reichen, und über die nur die Ahnung schweigend hinausdeutet« (S. 66). »Da sich der schöpferische Prozeß im Unbewußten vollzieht, so kann nicht einmal der Künstler selbst wissen, wie er sich vollzieht.« »Nur über die äußeren Umstände und Bedingungen der schöpferischen Produktion und über die spätere mehr bewußte und willkürliche Arbeit der Ausführung vermag er Auskunft zu geben« (S. 67).

Treffend weist endlich Dessoir in seiner Ästhetik (Stuttgart 1906) auf die »antirealistischen Tendenzen der Phantasietätigkeit« hin, ja, er sieht hier »den tatsächlichen Ausgangspunkt für die Seelenkenntnis des Dichters« (S. 252). »Als das Ursprüngliche behaupten wir demnach die Freude an der Metamorphose, an der Loslösung (‚die Lust am Anderssein' heißt es kurz vorher) und nicht etwa die Kunst fremde Individualitäten zu durchschauen« (oder die eigene darzustellen, dürfen wir hinzufügen). Und zusammenfassend: »Nein, die Beschaffenheit der äußeren Erlebnisse und des erscheinenden Charakters sind nicht das Wesentliche — aus Jugend und Phantasiespiel ist geflossen, was der Dichter von den Menschen zu sagen weiß. Und eben deshalb ist es aussichtslos, den Lauf der poetischen Einbildungskraft wie den Flug eines Geschosses berechnen zu wollen.«

2. Poetik als Kunstlehre.

Die Zweifel an der Möglichkeit, eine systematische Psychologie des dichterischen Schaffens durchzuführen, können und werden die Forschung nicht verhindern, auch auf dem halb erhellten Gebiete vorzudringen, soweit sie vermag. So viel oder so wenig sie erreichen wird, es bleibt der Wissenschaft das Recht und die Pflicht, die Poesie und ihre Erzeugnisse als Material für Geistesgeschichte und Psychologie zu betrachten und zu verwerten. Und umgekehrt müssen sich aus dieser Betrachtungsart Gesichtspunkte ergeben, welche die Methoden der Literaturgeschichte und der Künstlerbiographie bereichern und vertiefen. Allein so viel oder so wenig nun auch das psychologische Verfahren auf diesem Wege erreichen mag, eine Schranke ist ihm ein für allemal gezogen: es muß seiner Natur nach eben da versagen, wo das spezifisch Künstlerische, das eigentlich Ästhetische beginnt: bei der Betrachtung und Wertung des Kunstwerks selber. Denn die psychologische Methode behandelt dasselbe als das Erzeugnis einer Reihe von seelischen Vorgängen: sie löst die Dichtung in einen Prozeß auf, der im Innern des Dichters vor sich geht. Die Erkenntnis dieses Prozesses ist psychologisch von höchstem Interesse, aber sie leistet nichts, was sein Erzeugnis, das objektiv vorhandene Kunstwerk, an sich kenntlich und seiner inneren Eigenart, man möchte sagen, seinem eigenen Leben nach verständlich macht. Um ein Kunstwerk als solches zu verstehen, müssen wir es unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachten lernen. Wir müssen es mit den Augen sehen, mit denen der Künstler selbst es gesehen hat und mit denen er wünschte, daß seine Hörer und Zuschauer es sehen sollten. Im Bewußtsein des Dichters erscheint die Dichtung, wie sie allmählich entsteht und vollendet wird, nicht als ein Teil seines Seelenlebens, sondern als ein Stück Leben für sich, ein Ereignis, ein Gegenstand zum Anschauen und zum Eindringen. Er glaubt, was er dichtet, nicht zu erleben, sondern mitzuerleben. Auch wenn es sein eigenstes Schicksal ist und sein eigenstes Fühlen, das er im Kunstwerk darstellt, zum Kunstwerk wird es erst, indem es sich objektiviert, d. h. sich von seiner Persönlichkeit loslöst und ein eigenes Dasein in seiner Phantasie zu entfalten beginnt. Und nicht minder selbständig lebt das Dichtwerk in der Phantasie des verständnisvollen Hörers weiter, in der wechselnden Auffassung der Zeiten und Völker. Es spricht zu uns im geheimnisvollen Bunde mit unseren früheren Erlebnissen. Es sagt uns Dinge, die es seinem Schöpfer nicht sagen konnte, weil sie aus unseren Erinnerungen, aus unseren persönlichen Empfindungen

erwachsen. Und doch sind auch hier Unterschiede, die dem verstandesmäßigen Urteil sehr wohl zugänglich sind. Man kann eine Dichtung falsch verstehen, indem man ihrem objektiven Geiste widerspricht. Dem, der sie richtig versteht, sagt sie vielleicht manches, was der Dichter nicht mit Bewußtsein hineingelegt hat, und doch ist alles, was sie ihm sagt, aus dem Geist des Dichters gesprochen.

Der künstlerischen Betrachtung erscheint das Kunstwerk als eine lebendige Einheit, ein Organismus, der in sich entwickelt und geschlossen ist und dessen Teile nur aus ihrem Verhältnis zu dem Ganzen, das sie bilden, verständlich werden. Ja, auch das hat das Werk des Dichters mit dem Lebewesen der schaffenden Natur gemein, daß es wie diese niemals in allen seinen Teilen und in seinem innersten Wesen dem analysierenden Verstande zugänglich ist. »Ein echtes Kunstwerk«, sagt Goethe, »bleibt wie ein Naturwerk vor dem Verstande immer unendlich.« In der Tat, in jeder wahren Dichtung steckt etwas Irrationales, in Begriffen und Worten nicht Faßbares, und doch treibt uns ein unabweisbares Bedürfnis, uns mit verstandesmäßiger Erkenntnis dessen zu bemächtigen, was gefühlsmäßig auf uns wirkt, und auch dieser Wirkung Kraft und Samen, soweit es möglich ist, bei hellem Tageslicht zu schauen. Aus diesem Bedürfnis entspringt jedes ästhetische Denken, aus ihm insbesondere denn auch die Poetik als Kunstlehre.

Eine Poetik, deren Gegenstand nicht das Subjekt des Künstlers, sondern das objektiv vorliegende dichterische Kunstwerk ist, deren Verallgemeinerungen nicht Typen von Dichtern, sondern von Dichtungen bilden; eine objektive Lehre von der Dichtkunst und den Dichtungen. Etwas Ähnliches wollte auch die alte systematische Poetik leisten. Aber freilich, wir werden die Aufgabe tiefer und innerlicher fassen müssen, als jene es tat: es handelt sich nicht um eine bloße Technik, um eine Systematisierung der äußerlichen Gattungen und Formen, sondern um die Feststellung der Gesichtspunkte, nach denen die Dichtung als Kunstwerk von innen heraus und ihren eigenen immanenten Gesetzen gemäß zu erfassen ist, und um das Verständnis der dichterischen Form, soweit sie organische, d. h. lebendige, von innen bedingte Gestaltung ist.

Welches wird nun die Eigenart einer solchen Betrachtungsweise sein? Wie wird sich die Kunstlehre im einzelnen gestalten?

Der erste und entscheidende Charakterzug ist, daß sie ihren Erörterungen die Auffassung des Kunstwerks als einer Einheit zu Grunde legt. Wie die Biologie das einzelne Lebewesen als organische Einheit betrachtet, wie sie es vor allem darauf absieht, diese Einheit in ihren verschiedenen Funktionen und Äußerungsweisen zu erfassen, so

wird auch die Poetik von der tatsächlich gegebenen Einheit des dichterischen Kunstwerks ausgehen und die Dichtungen nach ihren Eigenschaften und Bestandteilen unter dem Gesichtspunkt der organischen, d. h. eben der künstlerischen Einheit zu verstehen suchen. Um nun zu einem solchen Verständnis zu gelangen, bedarf sie zunächst eines analytischen, hierauf aber eines synthetischen Verfahrens.

Ohne Analyse der Bestandteile gibt es nirgends Erkenntnis einer Erscheinung, in der Kunst so wenig wie in anderen Gebieten. Auch die Poetik als Kunstlehre wird mit einer Analyse beginnen müssen, wie es die psychologische Ästhetik tut. Allein im Gegensatz zu dieser wird sie die Elemente des Kunstwerks nicht nach der zeitlichen Folge scheiden, in der sie sich allmählich zum Ganzen zusammengeschlossen haben, sondern das fertige Kunstwerk selbst, so wie es vorliegt, in die Bestandteile zerlegen, die mit der Form und dem Inhalt gegeben sind. Sie wird diese Bestandteile zunächst an sich ins Auge fassen, sodann aber durch ein synthetisches, man könnte schärfer sagen, ein rekonstruktives Verfahren zeigen, wie sie in organischem Zusammenschluß das Ganze bilden. Die Poetik verfährt darin genau wie die ästhetische Interpretation des einzelnen Dichtwerks, die sie ja auch als induktive Grundlage benutzen muß. Aber sie bleibt nicht, wie diese, beim einzelnen Dichtwerk stehen, vielmehr wird sie überall, in den Bestandteilen wie in dem Gesamtkunstwerk, das Allgemeine, das Typische suchen. Die Feststellung bestimmter Typen und Formen, die Erkenntnis der organischen Gesetze, durch die sie gebildet und bestimmt werden, ist ihr Ziel. Hierdurch erst wird sie Wissenschaft.

Suchen wir zunächst das analytische Verfahren in seinen Einzelheiten festzustellen.

Drei Bestandteile einer jeden Dichtung pflegt man herkömmlicherweise zu unterscheiden: 1. den Stoff, 2. den Gefühls- und Gedankengehalt, 3. Form oder Stil. Allein diese letzteren Ausdrücke umfassen, so oft sie auch als gleichbedeutend gebraucht werden, tatsächlich zwei verschiedene Begriffe: einmal nämlich die äußere Gestalt eines Gedichts, wie sie durch die technischen Mittel der Poesie, insbesondere durch Metrum (Rhythmus) und Sprache, gebildet wird, die äußere Form, wie man auch wohl sagt, zweitens aber den allgemeinen Charakter eines Dichtwerks, wie er durch die Phantasie- und Gefühlsrichtung des Dichters und die von ihm beabsichtigte Wirkung bestimmt wird; um aufs Geratewohl ein paar Beispiele zu geben: naive und sentimentalische, tragische und komische, epische und dramatische Dichtung. Dieser Charakter äußert sich zwar in der Sprache und der Versform, aber er ist doch an sich etwas Tieferes und Ur-

sprünglicheres. Er bestimmt oder beeinflußt die äußere Form, aber er selbst hat seinen Ursprung in dem innersten Lebensnerv der Dichtung. Man bezeichnet ihn daher als innere Form der Dichtung.

Jeder der vier Bestandteile, die auf diese Weise auseinandertreten, ist einer besonderen wissenschaftlichen Behandlung fähig und vermag ein selbständiges Interesse zu bilden. Die Bedeutung aber, welche sie für die eigentliche Aufgabe der Poetik haben, ist offenbar sehr verschieden. Denn diese tritt an jeden einzelnen von ihnen mit der Frage heran, was er für den Organismus der Dichtung bedeutet; und nur, soweit er als Träger und Teil der organischen Einheit in Betracht kommt, ist er für sie von Interesse. Denn diese Einheit, nicht die einzelnen Elemente als solche, verstehen zu lehren ist ihr letztes Ziel.

Der geringste Erkenntniswert für die Poetik kommt der Betrachtung des Stoffes zu. Denn das ästhetische Interesse richtet sich niemals auf den Stoff als solchen, sondern nur auf die Frage: was hat der Künstler daraus gemacht? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es freilich des Vergleichs zwischen dem Rohstoff und der künstlerischen Gestaltung. Aber jede Verallgemeinerung betrifft offenbar nur diese, nicht jenen; sie fällt somit schon in das Gebiet der inneren oder äußeren Formgebung, und nur so weit kann der Charakter der verschiedenen Stoffe unter allgemeinen technischen Gesichtspunkten in Betracht kommen, als es sich um die Frage handelt, ob er sich mehr für die eine oder die andere Behandlungsart eigne, oder auch für die künstlerische Behandlung überhaupt geeignet oder ungeeignet sei. Es sind also nur Vorfragen, um die es sich handelt; sie bleiben außerhalb des Umkreises der eigentlich künstlerischen Betrachtung.

Die moderne Literaturgeschichte freilich hat eine besondere Vorliebe dafür, die Stoffe der Poesie vergleichend und geschichtlich zu behandeln. Sie löst den dichterischen Gegenstand in Grundbestandteile, Motive, auf und verfolgt die Wiederkehr dieser Motive mit philologischem Sammeleifer in den Schöpfungen verschiedener Dichter und Literaturen. Allein man kann nicht sagen, daß die emsig betriebene Arbeit besonders gewinnbringend gewesen ist. Was die Vergleichung der Stoffe im besten Falle leisten kann, sind Fingerzeige, die auf Zusammenhänge zwischen verschiedenen Dichtern hinweisen. Aber wo diese Zusammenhänge überhaupt zweifellos und wesentlich sind, da erstrecken sie sich zumeist weit über die Entlehnung einzelner Motive, ja des Stoffes überhaupt hinaus auf die Gesamtgestaltung des Kunstwerks; und wo das nicht der Fall ist, da kann die Ähnlichkeit des Motivs den Literarhistoriker gar leicht irre führen, und zwar desto leichter, je allgemeiner es gefaßt wird. Denn das Eine sollte man bei dem ganzen Verfahren nicht vergessen, daß das Motiv als

solches eine Abstraktion ist. Der Dichter geht ja nicht von der allgemeinen Vorstellung etwa eines Bruderzwistes oder eines Verbrechens aus Ehrgeiz aus, sondern von der besonderen und weit reicheren Anschauung der feindlichen Brüder im Fürstenhause von Messina oder der Tat Wallensteins oder Macbeths. Ein entlegenes, ja ausgefallenes Motiv tritt uns bisweilen in verschiedenen Literaturen entgegen, wo jeder Zusammenhang ausgeschlossen ist, wie z. B. die Blutschande im König Ödipus und in Hartmans Gregorius auf dem Stein. Aber auch da, wo Zusammenhänge vorliegen, sind sie keineswegs immer so unmittelbar, wie der bloße Vergleich des Motivs zu ergeben scheint. Auf Schillers Räuber haben die Tragödien des Bruderzwists aus der Sturm- und Drangperiode wohl Einfluß ausgeübt, aber das Motiv der gegnerischen Brüder stammt bekanntlich nicht von daher, sondern aus einer Schubartschen Novelle. — Immerhin ist trotz dieser Einschränkungen die geschichtliche Behandlung und Vergleichung der Motive von einem gewissen, wenn auch eingeschränkten Interesse für die Literaturgeschichte; einer Systematisierung der Stoffe und Motive aber, einem schematischen Verzeichnis, wie es Scherer als »allgemeine Motivenlehre« vorschwebte, fehlt jeder wissenschaftliche wie praktische Wert, schon weil, wie Scherer selbst zugeben muß, das Gebiet der möglichen Stoffe mit dem Gebiet der gesamten Natur wie des Menschenlebens zusammenfallen würde.

Dem Wesen der Poesie werden wir bereits beträchtlich näher geführt, wenn wir den Gefühls- und Gedankengehalt einer Dichtung betrachten. Hier liegen zweifellos Unterschiede vor, welche die Poesie von der Prosa scheiden, was durch den bloßen Stoff nie geschieht. Vor allem ist es die stärkere Intensität der Empfindungen und im Zusammenhang hiermit die gefühlsmäßige Färbung der Gedankenwelt. »So fühl ich denn,« läßt der jugendliche Goethe seinen Franz im Götz von Berlichingen sagen, »was den Dichter macht: ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz.« Vor allem aber: der Dichter, der mit und in seinem Volke lebt, erlebt in sich das, was Zeit und Volk bewegt. Er erlebt es stärker und inniger, eben weil sein Gefühl tiefer und kraftvoller ist als das seiner Mitmenschen, und er bringt es zum klareren Ausdruck, als diese es vermögen, weil ihm die Gewalt der Sprache verliehen ist, die Gabe, das in Worte zu fassen, was sie nur dunkel fühlen. Daher ist es gewiß eine große und lohnende Aufgabe, der Empfindungsweise und der Gedankenwelt der Dichter verschiedener Epochen nachzugehen, die charakteristischen Richtungen ihres Gefühlslebens, die bedeutendsten und lebenskräftigsten Ideen, die sie bewegen, herauszuheben und ihren Weg durch die Poesie der verschiedenen Epochen und Völker hindurch zu verfolgen,

weit fruchtbarer als jenes vergleichende Verfolgen der Stoffe und Motive jemals werden kann. Denn hier treten wirkliche Zusammenhänge innerer Natur zu Tage. Die großen Ideen der Menschheit zeigen sich in ihrer Lebenskraft, die ewigen Gefühle, um ein Goethesches Wort zu gebrauchen, in ihren zeitlichen Erscheinungsformen und in ihrer zeitlosen Dauer. Doch kommt das, was hierdurch geleistet wird, offenbar mehr der allgemeinen Geistesgeschichte als der eigentlich künstlerischen Betrachtung oder der ästhetischen Einsicht zu gute. Es wäre gewiß zu wünschen, daß die leider noch spärlichen Untersuchungen dieser Art häufiger würden, und daß sich allmählich tiefer eindringende und sicherere psychologische Methoden herausbildeten: ein weites Feld eröffnet sich hier. Wirklich wissenschaftliche Untersuchungen über die geschichtlichen Formen der Liebe oder der Freundschaft und manches Ähnliche bleiben eine dringliche und lohnende Aufgabe. Aber es ist klar, daß alle solche Arbeiten die Dichtung nur als Quelle benutzen und, selbst wenn sie ausschließlich aus dieser Quelle schöpfen, nicht für das künstlerische Verständnis selbst arbeiten. Sie stehen ganz auf derselben Linie wie etwa die vergleichende Religionsgeschichte, die ja auch die Poesie als eine Hauptquelle heranziehen muß. Das Fühlen und Denken des Dichters erscheint hier nur als der zugänglichste und faßbarste Typus des allgemein menschlichen oder auch nationalen Denkens und Empfindens, das aus keiner anderen Quelle mit gleicher Sicherheit erschlossen werden kann. Daher werden solche Untersuchungen Typen des Seelenlebens und der geistigen Bewegung feststellen können, nicht aber Typen und Gesetze der Dichtung. Die Poetik wird ihre Ergebnisse im einzelnen heranziehen und benutzen, aber zu ihren eigenen Aufgaben gehört weder die geschichtliche Behandlung noch die systematische Klassifizierung solcher Ideen und Empfindungen. Das Wesen der Poesie wie jeder Kunst liegt nicht in den Inhalten, die sie überliefern will, und weder die Kenntnis der Stoffe noch die der Gedanken und Empfindungen vermittelt uns dieses Wesen. Erst da tritt es zu Tage, wo der Inhalt unter dem befruchtenden Einfluß der Phantasie eine organische *Form* aus sich heraus treibt und sich eben hierdurch zum Kunstwerk gestaltet. Was der Dichter empfindet, empfinden viele, was er denkt, denken auch andere; daß er *gestalten* kann, was er fühlt und denkt, macht den Künstler. Jeder Inhalt wird eben erst dadurch Poesie, daß er poetische Form annimmt. Daher kommen wir erst dann an das Wesen der Dichtung wie der einzelnen Dichtungen heran, wenn wir ihre Form ins Auge fassen. Und nur die Verallgemeinerungen, die sich von hieraus ergeben, führen zu Gesetzen, die wirklich ästhetischer Natur sind.

Das Gesagte gilt von der Form im weitesten Sinne des Wortes; es umfaßt jede Art von Stiltendenz nach ihren inneren wie äußeren Bestandteilen. Was zunächst die äußeren Formen betrifft, also Gesetze und Erscheinungen der Sprache und des Metrums, so ist kein Zweifel, daß diese, wie sie die festesten und greifbarsten Bestandteile aller technischen Überlieferung sind, so auch für die theoretische Erkenntnis die sichersten Unterlagen liefern und am ersten vollständige Induktionen und systematische Ausgestaltung ermöglichen. Daher sind sie denn auch schon seit dem Altertum als Rhetorik und Metrik zu eigenen Disziplinen ausgestaltet und als solche teils für sich, teils als Unterabteilungen der Poetik behandelt worden. Daß sie theoretisch genommen das letztere sind, daß sie in die Lehre von der Dichtkunst gehören, daran kann füglich kein Zweifel sein. Aber beide Disziplinen erscheinen zunächst für sich abgeschlossen nach Problemen und Methoden, und auf beide wirkt die Verwandtschaft mit anderen Gebieten stark, ja, entscheidend ein: auf die Rhetorik die Beziehung zu der allgemeinen Sprachwissenschaft, besonders der Bedeutungslehre, auf die Metrik der Zusammenhang mit der Musik. So kommt es denn, daß die Poetik zwar beide nicht aus dem Auge verlieren, sie aber doch mehr als Hilfswissenschaft behandeln, d. h. ihre Ergebnisse voraussetzen und die ihnen eigentümlichen Gesetze übernehmen darf, ohne sie ihrerseits zu begründen. Nur soweit eine unmittelbare Abhängigkeit dieser äußeren Formen von dem Inhalt und besonders der inneren Form des Kunstwerks zu Tage tritt, wird die Poetik selbst eintreten und die Gesetze dieser Abhängigkeit untersuchen müssen.

So bleibt denn nur die innere Form noch übrig, und sie ist in der Tat der Mittelpunkt für die Untersuchungen und Erkenntnisse der Poetik, weil sie das eigentlich charaktergebende Element der Dichtung selbst ist. Auch kann das nicht anders sein. Denn die innere Form ist ja nichts anderes als die charakteristisch bestimmte Art, wie der Dichter die technischen Mittel der äußeren Form verwendet, um in jedem einzelnen Falle einen verschieden bestimmten Gefühls- und Gedankengehalt, der seinerseits wiederum an den Stoff geknüpft ist, zum Ausdruck zu bringen. Sie kann niemals auf einem festen und starren Schema beruhen, sondern einzig auf dem lebendigen Zusammenhang zwischen innerem Gehalt und äußerer Form einer Dichtung.

Zwei Seiten dieses Zusammenhangs lassen sich unterscheiden: die eine gleichsam nach außen, die andere nach innen gewendet, jene die Verbindung mit der äußeren Form, diese die mit dem Inhalt der Dichtung vermittelnd. Die erste beruht auf der Art der Darstellung selbst, in der die Dichtung zu Tage tritt: es sind die allgemeinen Typen der lyrischen Dichtung, des Epos, des Dramas mit ihren

Besonderungen, kurz also das, was man als Gattungen und Arten der Poesie zu bezeichnen pflegt. Faßt man sie ganz äußerlich als monologische, dialogische und erzählende Darstellungsart, so würde dieser Unterschied ins Gebiet der äußeren Form fallen. Aber es ist klar, daß mit diesem Gattungsunterschied mehr als bloß Äußerliches festgestellt werden soll. Auch wird es im allgemeinen nicht vom Zufall abhängen, welche dieser Formen der Dichter für die Gestaltung eines Werkes wählt, und selbst die Natur des Stoffes ist dafür nur ausnahmsweise maßgebend. Sind doch die großen Stoffe der Literaturgeschichte von der Ilias bis zum Faust fast alle sowohl episch wie dramatisch behandelt worden. Es muß also etwas anderes sein, das hier die Form bestimmt, und dies kann nur die besondere Art sein, wie der Dichter den Stoff ansieht und anfaßt, die Richtung, in der sich die Gefühle und Gedanken bewegen, mit denen er ihn durchsetzt. Dieses ist die eigentliche Innenseite des Vorgangs, und auch sie zeigt ihre charakteristisch bestimmten Typen, die mit den äußeren Gattungen nicht zusammenfallen, aber sie gleichwohl vielfach beeinflussen und ihnen im einzelnen bestimmte Färbungen verleihen. Wenn z. B. von zwei Dichtern der eine den Stoff der Jungfrau von Orleans im Epos, der andere ihn im Drama behandelt, so ist das zunächst ein Unterschied der äußeren Darstellungsart, der Gattung. Sehen wir nun aber weiter, daß der erstere den Stoff satirisch, der andere ihn sentimentalisch-heroisch auffaßt, so zeigt sich uns offenbar eine weit tiefer greifende Verschiedenheit der Konzeptionen. Beide Unterschiede fallen nicht zusammen, ja, sie sind nicht einmal unmittelbar abhängig von einander: es wäre möglich, denselben Stoff in einem heroischen Epos und in einem satirischen Drama zu behandeln, wie etwa Homer und Shakespeare die Geschichte des Troilus behandelt haben. Und doch ist es deutlich, daß die Auffassung des Stoffes die Wahl der Kunstgattung bei Voltaire und Schiller beeinflußt hat. Weit tiefer freilich wirkt die Verschiedenheit der Grundauffassung auf die Art der Darstellung und Stoffgestaltung im einzelnen ein, auf die Art zu charakterisieren, die Sprache und, bei Schiller wenigstens, auf das Metrum. Die beiden Typen der satirischen und der tragischen Dichtung treten hier in ihrer grundlegenden Bedeutung als bestimmte Auffassungsarten oder Richtungen hervor. Wir können daher sie und ihresgleichen als Typen der inneren Form im engeren und eigentlichen Sinne bezeichnen und sie als solche den Typen der Darstellung oder den Gattungen der Poesie zur Seite stellen.

Die zentrale Bedeutung, welche diesen Typen und Gattungen innewohnt, zeigt sich auch darin, daß sie für die Einteilungen und Gedankengänge einer systematischen Poetik die einzige natürliche Grund-

lage bilden. Daß Metrik und Rhetorik eine solche nicht zu schaffen vermögen, ist ohne weiteres klar. Die Schemata der Metrik insbesondere sind — mit wenigen besonderen Ausnahmen — nicht Wesenstypen charakteristisch bestimmter Dichtungen. Ihre Gesetze bleiben auf der Peripherie, sie vermögen es nicht, uns in den Mittelpunkt, auf die organische Einheit des Dichtwerks, hinzuleiten. Gerade dieses aber leisten die Typen und Einteilungen der inneren Form und der Dichtungsgattungen. Daher hat die Poetik auch von Alters her die Verschiedenheit der drei Gattungen der Poesie und ihrer Unterarten ihren Betrachtungen und Verallgemeinerungen zu Grunde gelegt. Ohne Zweifel mit Recht; aber es folgt aus dem, was sich uns bereits ergeben hat, daß die Einteilung nach den Typen der inneren Form, also nach der Art der Auffassung, jener älteren nicht nur zur Seite treten, sondern ihr sogar vorangehen muß, da die Auffassungsart vielfach von Einfluß, bisweilen entscheidend für den Artcharakter einer Dichtung ist. So wird denn die Poetik der hier vorgezeichneten natürlichen Einteilung folgen und zunächst die allgemeinen Typen der inneren Form, dann in teilweiser Abhängigkeit hiervon die Lehre von den Gattungen der Poesie behandeln müssen.

Wie verfährt sie nun, um ihre Synthese zu stande zu bringen, anders ausgedrückt, um verständlich zu machen, wie die Einheit des Dichtwerks in und aus den verschiedenen Bestandteilen der Dichtung erwächst? Eine organische Einheit werden wir, das liegt schon im Worte selbst, immer nur als eine zweckmäßige begreifen können. Wie die Biologie in der Erklärung der Organismen und ihrer Funktionen sich im einzelnen des Zweckbegriffs bedienen muß, so wird auch die Poetik die Einheit des dichterischen Kunstwerks immer nur als eine gewollte und beabsichtigte begreifen können. Hierin steht sie nun in völliger Übereinstimmung mit dem, was wir im vorigen Abschnitt über den psychologischen Vorgang des künstlerischen Schaffens erfahren haben: die Gestaltung eines Kunstwerks ist niemals ohne eine ihr voraufgehende künstlerische Absicht zu denken, deren Verwirklichung sie ist. Wenn wir ein Kunstwerk, so wie es uns objektiv entgegentritt, als Einheit erfassen wollen, so können wir das nicht anders, als indem wir die einheitliche Intention erschließen, aus der es hervorgegangen ist, und alle Einzelheiten als Bestandteile des Kunstwerks auf diese Intention beziehen; indem wir betrachten, wie die Ausdrucksmittel der Kunst im Dienste dieser einheitlichen Absicht ausgewählt und verwendet, die äußere und innere Form durch sie bestimmt sind. Bei dieser Betrachtung nun sind wir stets genötigt, die Tätigkeit des künstlerischen Gestaltens als eine klar bewußte aufzufassen und ihre Wiedergabe in begrifflicher Deutlichkeit anzustreben.

Denn nur auf diese Weise können wir zu einem theoretischen Verständnis gelangen. In Wirklichkeit freilich verläuft dieser Prozeß niemals im vollen Sonnenlicht des Bewußtseins, sondern stets in einem Spiel zwischen Schatten und Licht, zwischen bewußter Absicht und unbewußten Instinkten. Daß hierin für die Psychologie eine besondere Schwierigkeit liegt, haben wir im vorigen Abschnitt gesehen. Allein die Poetik braucht für ihre Zwecke ebenso wenig danach zu fragen, wie die Biologie danach fragt, ob die Zweckmäßigkeit der Organismen, von der sie ausgeht, auf einer bewußten Zwecksetzung des Weltschöpfers beruht oder nicht. Jede begriffliche Verdeutlichung ist eine Hilfskonstruktion der erklärenden Wissenschaft und vermag niemals die Wirklichkeit als solche wiederzugeben, sondern sie immer nur im abstrakten Ausschnitt darzustellen und eben hierdurch verständlich zu machen.

XIII.

Bemperlein und Gemperlein.

Eine lautsymbolische Studie.

Von

Richard M. Meyer.

Über Lautsymbolik ist viel geredet worden, besonders von Anhängern der onomatopoetischen Entstehung der Sprache; was sie eigentlich sei, worauf sie sich gründe, das haben wenige untersucht. Was uns davon bekannt geworden ist, habe ich in meinem Aufsatz »Künstliche Sprachen« (Indogermanische Forschungen 12, 33 f. 242 f.) zusammengestellt (a. a. O. S. 243 f.) — einer Untersuchung, die ich der freundlichen Aufmerksamkeit der Sprachphilosophen und Psychologen zu empfehlen wage.

Die wichtigsten Untersuchungen und Zusammenstellungen zur Beurteilung der »Lautsymbolik« scheinen mir die von Viehoff, v. d. Gabelentz und Wundt. (Tolman in dem Aufsatz »*The symbolic value of English sounds*« — »*The views about Hamlet*«, Boston 1904, S. 141 f. gibt eine oberflächliche Beispielsammlung ohne Gegenprobe.)

In seiner an anspruchsvollen Redensarten so armen als an gut beobachteten Tatsachen reichen »Poetik auf der Grundlage der Erfahrungsseelenlehre« (Trier 1888) gibt Viehoff (S. 272 f.) reichhaltige Belege zur Lautmalerei, die sich aber allerdings von einer willkürlichen Gruppierung wirklich oder scheinbar onomatopoetischer Worte nicht genügend entfernen. Auch die Vokaltabelle (S. 275) bringt (teilweise im Anschluß an den geistreichen Reimtheoretiker Poggel, S. 277) nur allgemeine Beschreibungen des jedem Laut angeblich »eigentümlichen sinnlichen Charakters«. Die beigefügten poetischen Proben können dem entsprechend nur illustrieren, was eine Häufung bestimmter Laute symbolisch leisten k a n n; die Frage, wie weit sie — in Häufung, oder gar nur einzeln — so wirken m ü s s e, bleibt daher unberührt.

Auf ein ungleich breiteres Material stützt sich G. v. d. Gabelentz (»Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse«, Leipzig 1891). Er handelt (S. 217 f.) eingehend in einem besonderen Abschnitt (wie schon früher besonders) über das lautsymbolische Gefühl. Er kommt über die bei Viehoff noch vorwaltende

Vorstellung von einer unmittelbar mit dem Laut selbst gegebenen symbolischen Wirkung ebenfalls erheblich heraus, indem er neben dem onomatopoetisch begründeten Lauteffekt auch einen (lediglich oder doch vorzugsweise) auf die Bedeutung gestützten annimmt, und zwar so, daß es zwischen diesem eingebildeten Zusammenhang und dem geschichtlich begründeten etymologischen keinen Unterschied mache (S. 131). Daß die Verbindung φύσει bestehe, lehnt er (S. 217) als Naivität ab. »Das Ding und sein Name machen auf uns denselben Eindruck, und wo es halbwegs angeht, knüpft unser Gefühl ein Band zwischen dem Klang des Wortes und dem Inhalte der Vorstellung, die das Wort erweckt. Der Laut gilt für symbolisch; das Wort ,gelind' scheint einen gelinden Klang zu haben, ,hart' einen harten, ,süß' einen süßen, ,sauer' und ,herb' einen sauren und herben. Ob in hüpfen, springen, schleichen, hinken, humpeln, schreien, wehen, graupeln, tönen, läuten, schnappen, zerren, u. s. w. geschichtlich Schallnachahmungen zu Grunde liegen oder nicht, ist diesem Gefühle ganz gleichgültig, — ihm dünken die Laute symbolisch. Und ähnlich wird wohl den meisten Deutschen zu Mute sein bei einer Menge Substantiva, z. B. Busch, Strauch, Nuß, Splitter, Faser, Tropfen, Schnecke, Eidechse, Rabe, Eule, Fuchs, Luchs, Säge, Feile, Lappen, Runzel, Sense, Sichel, Zange. Mag unser etymologisches Wissen dazu sagen, was es will, für unser Empfinden sind Wörter wie ,Blitz' und ,Donner', ,rund' und ,spitz' so innig und naturnotwendig mit ihren Bedeutungen verwachsen, daß wir uns den Fall kaum denken können, es hätten diese beiden Wortpaare ihre Bedeutung ausgetauscht. Statt Hund: Katze, statt Katze: Spatz zu sagen, würde uns nicht so zuwider sein, weil hier die Laute dem symbolisierenden Gefühle weniger Anhalt bieten.«

v. d. Gabelentz scheint uns aber wieder in der Annahme sekundärer Lautsymbolik ebensoweit über das Ziel hinauszuschießen wie Viehoff (und viele frühere) in der Annahme primärer. Denn es bleibt noch immer die Frage, ob denn wirklich nirgends im Lautklang etwas stecke, das eine bestimmte Auffassung oder Entwickelung neutraler Worte veranlassen kann. Nicht einmal die These ursprünglicher Lautbedeutung würde durch die allerdings wichtige Tatsache, daß klangähnliche Wörter auch nicht die Spur von Bedeutungsähnlichkeit haben (S. 219), widerlegt, denn niemand hat je behauptet, daß bei allen Worten die Laute symbolisch wirken — das sollte nur bei Glücksfällen der Sprache eintreten.

Während nun der Linguist im Gegensatz zu dem Ästhetiker die Lautsymbolik aus dem einzelnen Laut in das ganze Wort verlegt, läßt bei dem Philosophen ein völlig klarer Standpunkt sich nicht erkennen.

Sehr ausführlich bespricht auch Wundt (Völkerpsychologie, B. I, Die Sprache, 1. Teil, Leipzig 1900) die Lautsymbolik. Er führt den nicht ganz glücklichen Terminus »Lautmetapher« (S. 326 f.) ein und versteht darunter »eine Beziehung des Sprachlautes zu seiner Bedeutung, die sich dadurch dem Bewußtsein aufdrängt, daß der Gefühlston des Lautes dem an die bezeichnete Vorstellung gebundenen Gefühl verwandt ist«. Hier wird also wieder ein dem Laut immanenter Gefühlston angenommen, wie denn auch weiterhin in der indogermanischen »Wurzelvariation« (S. 335) oder der hebräischen Vokalveränderung der Konjugation (S. 338) eine Vokalsymbolik vermutet wird. Es soll etwa »die passive Bedeutung durch die Vertiefung des Vokaltons« angezeigt werden. »Dagegen ist einzuwenden,« bemerkt schon H. Paul (»Der Ursprung der Sprache«, Beilage zur Münch. Allg. Zeitung, 16. Januar 1907), »daß sich über solche Formen ohne eine genaue sprachgeschichtliche Untersuchung, die allerdings bei vielen Sprachen nicht möglich ist, nicht urteilen läßt. Hat man doch früher auch angenommen, daß der Ablaut im Deutschen, z. B. der Wechsel ‚binde, band, gebunden' eine symbolische Bedeutung habe. Wir wissen jetzt aber genau, daß er auf mechanischen Ursachen beruht und mit der Bedeutungsverschiedenheit der Formen ursprünglich gar nichts zu schaffen hat. Bei dem Mangel an zuverlässigem Beobachtungsmaterial wird man in Bezug auf die Annahme von Lautsymbolik kaum über allgemeine Wahrscheinlichkeitsgründe hinauskommen.«

Dies versucht Wundt nun doch durch einigermaßen systematische und vollständige Sammlung gewisser Lautkorrespondenzen, wie in den »Naturlauten« *pa* für den Vater, *ma* für die Mutter (S. 329) oder bei Tätigkeitsbegriffen wie *krak*, das plötzliche krachende Geräusch, *kruk*, den dauernden, lauten Schall, *krik*, den scharfen, eindringenden Laut (S. 337). Offenbar ist hier wieder der einzelne Vokal Sitz der lautsymbolischen Wirkung, wie denn auch (S. 332) der labiale Resonanzton *m* als Träger für Bezeichnungen des »Ich« kenntlich gemacht wird.

Man kann nun einwenden, Viehoff und v. d. Gabelentz könnten beide recht haben, oder Wundt sowohl in diesen Ausführungen als in anderen, die (S. 328—342 f.) mit dem ganzen Wort operieren. Die lautsymbolische Wirkung könnte ja da, wo ein einzelner Laut dominiert, von diesem getragen werden, so also von den Vokalen bei Entsprechungen wie *krak*, *krik*, *kruk* oder *band*, *binde*, *gebunden*, — sonst von dem ganzen Wort. Indessen liegt in Wirklichkeit ein prinzipieller Unterschied vor, da eben reine Lautsymbolik n u r bei dem kahlen Laut möglich ist, während bei jedem Wort unvermeidlich Assoziationen aus der Bedeutung mitspielen müssen.

Dennoch ist eine gewisse Vermittlung beider Anschauungen denk-

bar. Sie liegt darin, daß wir den Begriff der lautlichen Symbolik nicht auf das geschriebene Wort anwenden, sondern, wie es sein muß, auf das gesprochene. Hier wirken nun gleich Elemente von unzweifelhaft symbolischer Art mit. So der Akzent: eine Silbe, die betont wird, soll als wichtig hervorgehoben werden. So vielleicht auch der Rhythmus, d. h. die Verleihung der Nebenakzente. Und in diesem Licht gesehen, ist auch Pauls Einwand nicht ganz stichhaltig. Ja, unser germanischer »Ablaut« beruht auf mechanischen Ursachen, nämlich Betonungsverhältnissen; konnten diese selbst aber nicht ursprünglich die Bedeutungsverschiedenheit der Formen symbolisieren? Konnte z. B. die wechselnde Betonung von Stammsilbe oder Suffix, oder die Betonung der Reduplikationssilbe nicht unmittelbar lautsymbolisch gemeint sein?

Auf jeden Fall scheint es uns nötig, einmal den Gefahren auszuweichen, die hier (wie auf dem Gebiet der vergleichenden Mythologie oder Kulturgeschichte!) aus der Überfülle ungeordneten Materials erwachsen. Belege lassen sich für jede Auffassung finden und häufen, solange man wahllos in den Vorrat greifen darf. Hier scheint deshalb ein noch so kleiner Versuch, auf engem Gebiet eine leidliche Vollständigkeit des Materials zu erreichen, dankenswert.

Schon in jenem Aufsatz über »Künstliche Sprachen« habe ich versucht, der Wirksamkeit lautsymbolischer Verbindungen oder Veränderungen einigermaßen begrenzten Spielraum anzuweisen. Ich versuche jetzt, die Wechselbeziehungen zwischen Laut und Bedeutung an der deutschen Lautgruppe *-mp-* festzustellen.

Annähernd rein, d. h. ohne direkte Anlehnung an sonstiges Sprachgut, kann sich dies Lautgefühl fast nur bei einer Gelegenheit betätigen: bei der seelischen Namengebung (vgl. a. a. O. S. 259). Vereinzelt kommen ja Ausrufe oder selbst ganze »Redestücke« von völlig phantastischer Erfindung vor (ebd. S. 262 f. und bes. S. 254 f.); aber eben nur in Momenten wirklicher oder fingierter Erregung; sonst bietet nur die Erfindung von Eigennamen (wobei wieder die Vornamen beinah gänzlich ausscheiden) Gelegenheit zur Herstellung neuen Sprachstoffs. (Der seltene Fall der Benennung neuer Produkte u. dgl. ist prinzipiell von der poetischen Namengebung nicht verschieden, wird aber tatsächlich fast nur in unmittelbarer Fortbildung vorhandenen Sprachstoffs vollzogen; vgl. meinen Aufsatz »Zur Terminologie der Reklame«, Zeitschr. f. deutsche Wortforschung 2, 288. Übrigens soll für das vielbesprochene »einzige erfundene Appellativum«, van Helmonts *novum nomen gas*, jetzt auch der Ursprung aus *chaos* nachgewiesen sein; vgl. Deutsche Literaturzeitung 1906, S. 2976.)

Eine systematische Durcharbeitung unserer poetischen Namengebung auch unter diesem Gesichtspunkt (neben dem natürlich andere,

literarische, praktische in Betracht kommen) schwebt mir seit vielen Jahren vor; das Material hat sich aber dermaßen gehäuft, daß ich wohl nie zu seiner Verarbeitung gelangen werde. Statt dessen möchte ich ein einzelnes Paar erfundener Namen einmal in einen größeren Zusammenhang stellen, um wenigstens in einem Fall mit annähernder Sicherheit die lautsymbolisch wirkenden Faktoren bestimmen zu können. Denn die Deutung einzelner, aus dem sprachlichen Zusammenhang gerissener Belege wird selten von Willkür ganz frei sein, oder einfach einem Zirkelschluß dienen: wir legen in die Elemente des Lautbildes eben einfach die Bestandteile des Eindrucks hinein, den das ganze Wort macht, und interpretieren etwa: »Gugelhupf«, ein bräunlicher Kuchen (daher der dunkle Vokal), der sich rund, ballartig (»hupf«) auf breiterer Grundlage (»Gugel«) erhebt. ... Von dieser Art sind etwa die Deutungen der Wortbildungen Richard Wagners durch Hans v. Wolzogen nur zu häufig.

Fr. Spielhagen hat in seinen »Problematischen Naturen« einen unruhigen, unpraktischen Gelehrten mit dem komischen Namen »Bemperlein« belegt; eine Name, der für seine Vorfahren, würdige Pastoren, allerdings nicht paßt (vgl. meine Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 542), wohl aber für den komischen Kauz selbst. Marie v. Ebner-Eschenbach hat, offenbar unabhängig davon, eine kleine Meisternovelle »Die Freiherren von Gemperlein« genannt; und auch die Brüder Gemperlein sind unruhige, humoristisch wirkende, aber wie jener Magister im Grund treffliche, sympathische Leutchen. Wir dürfen diesem glücklichen Zufall danken und es als objektiv beglaubigt formulieren, daß zwei berühmte Erzähler Figuren durch diese Namen in diesem Sinn charakterisieren wollten. Und dies ist so völlig gelungen, daß mindestens zum Teil dieser Eindruck schon durch den Namen erreicht wird: der Eindruck eines unruhigen, umständlich-komischen Wesens. — Wir können ferner bemerken: für die Wirkung ist der anlautende Konsonant von geringerer Bedeutung, obwohl kein dritter bei meinem Experimentieren dem B und G gleichkam; die eigentliche Kraft beruht offenbar in der Konsonantenfolge vom ersten Vokal ab und ganz besonders in der (sozusagen daktylischen) Kadenz.

Aber ein weiterer Zufall scheint uns sofort vor vorzeitigen Deutungen zu warnen.

Ein drittes hervorragendes Talent der Erzählungskunst erfindet einen lustigen Necknamen, der scheinbar die Elemente von Bemperlein und Gemperlein noch gesteigert aufweist. Helene Böhlau erzählt in ihren »Altweimarischen Liebes- und Ehegeschichten« von drei Schwestern mit den Kosenamen Schmirankel, Ludschevadel und Schlimpimperlein. »Schlimpimperlein« — durch den reimenden Auftakt rollt

die Kadenz noch lustiger dahin; und das i für e kann nicht viel eintragen. Aber — »sie war ein stilles, feines Kind«, und so ist auch ihr Leben und Schicksal.

Romantische Ironie? Sie wäre bei Helene Böhlau nicht undenkbar; und der Umstand, daß zwar eine von den drei Schwestern Ludovika heißt — aber gerade Ludschevadel nicht (wie doch jeder Philolog »mit Sicherheit erkennen würde«) — deutet vielleicht darauf hin. Die spielenden Scherznamen, die der Vater den Kindern verleiht, stehen zu ihrem Schicksal im Widerspruch tragischer Ironie. Gut; aber die Hauptsache für uns bleibt, wie eigentlich der Klang des Spielnamens wirkt. — Haben wir uns da nicht von der Analogie des Gemperlein und Bemperlein vorschnell einfangen lassen? Wir prüfen den Klang der Silben noch einmal, unabhängig von jenen beiden, und finden nun doch manches verändert. Gemperlein — das klingt ganz wie ein dahintrabendes lustiges Reiterlein; es gehört zu Namenbildungen wie »Heiterethei«: »guckt! der Name tanzt ordentlich, wie das Mädle selber!« sagt Otto Ludwig. Aber wie bei Heiterethei der Anklang an »heiter« mitwirkt, so bei Schlimpimperlein der an »schlimm«.

Indes: die wichtigste Verschiedenheit liegt wohl nicht im Vokalklang, sondern in der Silbenzahl. »Bemperlein« — da ist wirklich die erste Silbe nur der Faden, an dem der Drachen in die Luft gelassen wird; »Schlimpimperlein« — da erhält er eigenen Umfang wie ein Gerüst zum Stapellauf. »Heiterethei« — das ist die Verkörperung eines fröhlichen, »sinnlosen Refrains«, etwa des Nachtigallengesangs »tandaradei« bei Walther von der Vogelweide (die beiden kurzen Mittelsilben haben rhythmisch nur den Wert einer einzigen), »Schlimpimperlein« aber steht viel näher an der bewußten Sprachgestaltung: es erinnert weniger an solche Refraine wie juvivallerala und juchheirassassa als an Wörter wie zimperlich, klimpern, denen ein leiserer, stillerer Sinn innewohnt.

Aber da haben wir uns selbst schon der (wenigstens scheinbar) willkürlichen Deutung und Vergleichung genähert. Um uns vor ihr zu retten, stellen wir jeden Namen in seine sprachliche Verwandtschaft.

Aber was ist sprachlich mit ihnen verwandt? Wörter, die direkt reimen, wie Bemperlein auf Gemperlein, dürfen wir nicht erwarten, weil die erfundenen Namen sprachliche Tendenzen normalisieren, übertreiben, nicht einfach wiederholen. »Verwandt« können aber vielerlei Wörter scheinen.

Es ist deshalb doch nötig, zwei allgemeinere Sätze einzuschieben, die allerdings auf breiter empirischer Basis ruhen und überdies leicht nachzuprüfen sind. Ausnahmslos gelten sie nicht, aber sie dürfen es dennoch vielleicht beanspruchen, als Grundgedanke einer wissenschaftlichen Lautsymbolik zu gelten. Es sind die folgenden Thesen:

1. Eine allgemein gültige Wirkung sprachlicher Bestandteile geht über das Allgemeinste nicht heraus; alles Speziellere ist durch den Bedeutungsinhalt der Wörter innerhalb der Nationalsprache mitbedingt;

2. für die speziellere lautsymbolische Wirkung ist die Lagerung der Akzente und insbesondere der Fall der Schlußkadenz von größerer Bedeutung als die Gruppierung der einzelnen Laute.

Der erste Satz ist leicht durch eine Vergleichung lautsymbolischer Gebilde in verschiedenen Sprachen zu veranschaulichen. Nur ein Beispiel: in Turgenjews »Tagebuch eines Jägers« steht (in der Erzählung »Der Wehrwolf«; 1, 161 meiner Ausgabe) zu dem Namen »Ulita« die Anmerkung: »Klingt im Russischen keineswegs romantisch, es bedeutet Schnecke.« Der »romantische Klang« der Silben existiert also nur für uns Deutsche: wir werden etwa an Tonfolgen indischer Wörter erinnert, jedenfalls aber so stark beeinflußt, daß der Übersetzer diese lautsymbolische Wirkung ausdrücklich glaubt ablehnen zu müssen! — Ein anderes gutes Argument für die verschiedene Wirkung von Namen (und anderen Wörtern) in verschiedenen Sprachen ist der Umstand, daß gerade sorgfältige Übersetzer fremde Eigennamen öfters geändert haben, was z. B. Ibsen, obwohl ungern, gestattete. John Poulsen in seinen eben erschienenen »Erinnerungen an Ibsen« hätte besser getan, sich danach zu richten, statt eine liebliche, frische Jugendgeliebte des Dichters beständig »Rikke« (aus Henrikke) zu nennen: uns steht nun einmal bei »Ricke« das Bild einer robusten Küchenfee vor Augen. Natürlich liegt das nicht nur am Klang, sondern auch in der Erfahrung: durch die Erinnerung an wirkliche »Ricken« wird sogar der romantische Klang paralysiert wie der von »Ulita« durch die Bedeutung »Schnecke«. Ebenso klingt uns »Trifon« ganz großartig (man denke nur an griech. Typhon!), während es russisch den Klang unserer Bedientennamen wie Johann, Gottlieb, Christian hat (bei Turgenjew a. a. O. 2, 17 Anm. in der Erzählung »Der Kreisphysikus«).

Die lautsymbolische Wirkung ist daher gemeingültig nur in ihren allgemeinsten Bestandteilen. Ganz uneingeschränkt würde ich kaum mehr zu behaupten wagen, als daß die dunklen Vokale trüb und traurig, die hellen heiter und herzerfreuend wirken. Aber selbst das bedarf empirischer Nachprüfung. Wenn die Chinesen in weißen Kleidern trauern, können sie auch ein *u* als heiter empfinden. Hat doch schon das Griechische für den dumpfen Laut in νύξ, Στύξ, Κώκυτος einen wesentlich heller gefärbten Vokal.

Auch den zweiten Satz beleuchten unsere Belege. »Ulita« würde vielleicht ohne seine Bedeutung auch dem Russen romantisch klingen, weil die Klangverleihung und besonders das nachhallende -ita (wie in Perdita, Editha) stärker wirken als die einzelnen Laute an sich. Jedes

Metrum hat sein Ethos; ein daktylisches Wort klingt bei gleichen Vokalen und Konsonanten anders als ein anapästisches — Schlimpimperlein anders als Bemperlein.

Mit diesen Regeln ausgerüstet, können wir die Verwandtschaft im Sprachstoff aufsuchen. Auf absolute »Vollständigkeit« kann es dabei nicht ankommen — sie wäre übrigens auch gar nicht zu erreichen —, wohl aber auf ein Material, das wenigstens reichlich genug ist, um einigermaßen statistische Schlüsse zuzulassen.

I. Zu Bemperlein — Gemperlein stellen wir Wörter von gleicher Kadenz und gleicher Tonlagerung. Ihre in vollem Lichte stehenden Laute müssen also -mper- sein, worauf ein kurzer Abklang folgt.

Wir finden fast nur dialektische oder vulgäre Ausdrücke. Gemein neuhochdeutsch ist die »onomatopoetische Neuschöpfung« *klimpern* (Kluge, Etymol. Wörterbuch S. 200; für die Bildung vgl. Weise, Zeitschr. für deutsche Wortforschung 5, 253). Vulgär sind *verplempern*, lässig verschlendern, und *verschlampern* (auch ohne r), ähnlich mit dem Nebenbegriff der schmutzigen Unordnung. Dialektisch sind *bumpern*, anstoßen, stoßen, so daß ein Geräusch entsteht, und *Stumper*, leichter Stoß, besonders mit dem Fuß (Frankfurtisch), wo also der Nachklang fehlt. In den anderen Wörtern wird er in dem (am häufigsten gebrauchten) Infinitiv einfach durch die Liquida *n* gegeben, also kürzer als in Spielhagens und Marie v. Ebners Namenschöpfungen. Sie haben eben die bloße Liquida durch das Deminutiv ersetzt und so, wie oben gesagt, die sprachliche Tendenz gesteigert und anschaulicher gemacht.

Die angeführten Wörter nämlich wirken alle lautsymbolisch und alle in gleichem Sinn. Es ist in allen der Eindruck einer gewissen Fahrlässigkeit, Sorglosigkeit. Wer spielt, will eine Melodie erzielen; wer klimpert, spielt Hasard auf dem Klavier. Ein Stoß geht auf ein Ziel, ein Stumper nur ungefähr in eine Richtung. — Diese Wirkung ist so stark, daß sogar ein fremdes Wort mit wohlverstandener, neutraler Bedeutung unter dem Zwang seiner Akzentverhältnisse sich jener Wortgruppe anpaßt; das *tempora, o tempo-tempora* von Geibels Musikantenlied drückt den lässig-vergnüglichen Inhalt des ganzen Gedichts vorzüglich aus.

Worte von dem gleichen Bau, aber ohne jenen Eindruck, habe ich nicht gefunden; denn etwa bei dem absterbenden Fremdwort *temperieren* fehlt ja gerade das Charakteristische: der rasche Abschluß nach dem *r* durch eine (oder zwei von einem Diphthong zusammengehaltene) Liquida; und es fehlt daher auch die Kadenz. Denn die Wichtigkeit des *r* liegt für die Lautsymbolik eben darin, daß die Stimme auf ihm verweilen kann, um dann rasch abzufahren.

Wie steht es mit dem Vokal der ersten Silbe? Neben unserem e (verplempern) treffen wir i (klimpern), o (tempora), u (bumpern), a (verschlampern). Aber *stümpern,* mit ü, nimmt eine besondere Stellung ein. Auch hier, wie bei so vielen Derivatis auf -rn, die Bedeutung des Lässigen, Zwecklosen, Unordentlichen; aber nicht der lustige Beigeschmack der andern:

Und wer bei den Türken und Heiden
Sein Geld wie ich verschlampampt —

»Stümpern« klingt ganz anders wie »klimpern«, der moralische Beigeschmack ist viel ernster. Ich glaube, es liegt daran, daß das Wort *Stümper* daneben vorgeschmeckt wird, dem der versöhnliche Nachklang jener Rutschbahn *klimpern* fehlt (auch *Stumper* ist härter als *stumpern*). So hat denn z. B. auch der (veraltete) Ausdruck »*Krümperwagen*« oder »*Krümperpferd*« (»im preußischen Heerwesen ein Militärpferd, das nicht etatsmäßig angesetzt ist, sondern im Bedürfnisfalle aus den jedes Jahr eintretenden Pferdeabgängen [!] der Reiterei genommen wird« DWb. 5, 2469) oder das Simplex *Krümper* (»eine Art Kriegsreservist, hauptsächlich in den Jahren 1808 ff.«, ebd. S. 2468) die Bedeutung des Unvollkommenen, nicht Ordnungsmäßigen, aber ohne jeden humoristischen Beigeschmack.

Wieder also eine Mahnung zur Vorsicht: wenn »stümpern« von »klimpern« abliegt, steckt die Ursache nicht in dem Vokal, sondern in äußeren Verhältnissen. Fehlte das scharf tadelnde Appellativum »Stümper«, so wäre die lautsymbolische Wirkung schwerlich von der unserer Gruppe verschieden.

II. Wir sahen in der zum Verweilen der Stimme einladenden Liquida r einen wesentlichen Bestandteil dieser Wirkung. Muß es gerade r sein? Wie steht es mit der analogen Gruppe *-mpel-*?

Sie ist sehr lehrreich, reichhaltiger und verschiedenartiger gegliedert als *-mper-*.

Wir beginnen wieder mit Infinitiven, die das rasch abschließende n ansetzen. Ihre Bedeutung und Wirkung ist ganz ähnlich, und wieder sind es vulgäre oder dialektische Worte: *trampeln, aufkrämpeln, humpeln, überrumpeln,* alle mit dem Nebengeschmack des Ungeschickten (das bei »überrumpeln« im Objekt liegt). Noch stärker im Volksmärchen von Rotkäppchen: »was *rumpelt* und *pumpelt* in meinem Bauch« — nämlich die Steine des hilflosen, übertölpelten Wolfs.

Aber die Appellativa nehmen hier stärkeren Anteil: *Tümpel,* ein schmutziger, ungereinigter Teich; *Rumpelkammer,* wo alles drunter und drüber liegt; der alte *Krämpel.* (Eine Rückbildung aus dem Verb, wie wenn Brentano die arme Emma Niendorf einen holden *Armutstrampel* nannte, kommt nicht in Betracht. Ähnlich steht es mit dem

Namen *Römpler* in *Ernst Ecksteins* »Besuch im Carcer«, der ein »*römpeln*« vorauszusetzen scheint.)

Nun aber stehen hier, was bei -mper- nicht der Fall zu sein schien (denn *Wimper* ist gewiß schon durch jene Sprachtendenz aus *wintbrâ* hervor vernachlässigt, wie frühneuhochdeutsch »*schamper*« — *Schamperliedlein* — aus *schandbar*), ganz ernsthafte Worte daneben. *Tempel*, *Stempel* mit *stempeln*, *Ampel*, *Wimpel* haben keinerlei Beigeschmack des Pfuschermäßigen; auch *Gimpel* ursprünglich nicht, und wenn der arme Vogel zum Vertreter derer wurde, die auf den Leim gehen, so wird das erst sekundär unter dem Einfluß der Tümpelgruppe geschehen sein. Denn diese ist sehr produktiv. Die Genieperiode brachte den parodistischen Namen *Plimplamplasko*, die Sentimentalität das tadelnde *pimpelig* hervor; im Kinderverschen geht die Häufung noch weiter:

In der pimpampolischen Kirche
Geht es pimpampolisch zu,
Da tanzen die pimpampolischen Ochsen
Mit der pimpampolischen Kuh.
(Deutsche Kinderreime, herausg. von J. u. S. Lux, S. 145.)

womit die äußerste Steigerung plumper Ungeschicklichkeit symbolisiert werden soll. Oder

Timpel, Tampel, Nagelstock,
Wieviel Hörner hat der Bock? (Ebend. S. 113.)

Natürlich sind jene »reinen« Worte wie Tempel, Ampel, Wimpel älter als jene onomatopoetischen Neubildungen. Aber wie konnten sie von deren Art ganz unberührt bleiben (außer Gimpel)?

Am Vokal kann es nicht liegen. Wohl bevorzugt die Gruppe *-mpeln* dunkle Vokale, aber neben Tempel steht doch Krämpel, neben Ampel etwa das mittelhochdeutsche obszöne *wampel*; Wimpel reimt auf Tümpel. Es kann wohl nur daran liegen, daß der ungünstige lautsymbolische Eindruck nicht so stark ist wie bei -mpern. Woran aber liegt nun wieder das? Eine Wendung *in peius* bezeichnen Verba auf *ln* (*liebeln*, *kraxeln*) so gut wie solche auf *rn*. — Vielleicht haben wir die Gruppe noch immer zu isoliert genommen.

III. Wir gehen zu Worten, denen das -r sowohl als das -l (sowie das darauffolgende n) fehlt. Dabei betrachten wir zunächst solche, die mit den beiden oben besprochenen Gruppen doch noch das auslautende -e gemein haben; also *-mpe*.

Hier beginnen wir mit »reinen« Worten. Sie sind zahlreich: Ampel hat hier in *Lampe*, *Rampe* und *Tempel*, in dem früher so gern poetisch gebrauchten Tal *Tempe* oder in dem noch heut so (und nur so!) verwandten *Kämpe* ein Analogon — Belege, die uns auf den Verdacht bringen, Tempel, Ampel u. s. w. könnten sich deshalb behauptet

haben, weil sie als Fremdworte isoliert standen; denn auch Kämpe als archaistisches, Stempel als eigentlich niederdeutsches Wort (Kluge S. 361) nehmen eine ähnliche Stellung ein.

Aber daneben fehlen nicht Worte, deren lautsymbolische Bedeutung sie an *humpeln* u. s. w. annähert. Da ist das obszöne mittelhochdeutsche *zumpe*, das gern zu anstößigen Witzen benutzt wird, da ist das Spiel des Volksmärchens vom Fischer und seiner Fru:

Manntje, Manntje, Timple Te

das ebenfalls ein kleines unruhiges Ding malt; dazu bei Immermann: *pimple*, *timple*, *simple* (Indogerm. Forschungen S. 249); ja die Wirkung wird sogar von der Terminologie der Reklame — der eine gewisse Feinfühligkeit für den Effekt nicht abzustreiten ist — benutzt, wenn ein neuer Schnaps »*Mampe*« heißt und ein ausgelassenes Männchen zur Illustration hat. Aus der Kinderstube stammt die dicke, breiige *Pampe*, eine ungegliederte unordentliche Masse bezeichnend, was immerhin eine andere lautsymbolische Wirkung andeutet.

IV. Das bloße *-mp* neigt ebenfalls zu humoristischen Wendungen. Mhd. *tump* unerfahren, mit dem Beigeschmack des Täppischen; *Lump*, dazu die von hier stammenden neuhochdeutschen Worte auf -pf wie *stumpf*, *dumpf*, *Rumpf*, die alle etwas Ungeschicktes, Ungeordnetes bezeichnen. So scheint das *-mp* auch bei andern germanischen Stämmen zu wirken: englisch *Humpty-Dumpty*, der Clown mit seinen plumpen Gliedern (unser »Aujust«), amerikanisch *Mugwump*, Spottname der außerhalb der Parteiorganisation Stehenden (etwa wie bei uns das studentische »Kamel«). Schon das 18. Jahrhundert verwandte in lehrhaften Gedichten gern Ortsnamen wie *Topinambu*, um eine wilde, ungeordnete Gegend anzudeuten.

Dagegen außergermanisch ist von solcher Wirkung nichts zu merken. Lateinisch *semper* oder das uns so komisch klingende *cucumber*, *September*, *November* mit dem so ähnlichen *-mb*, französisch *rompre*, *pampre* (ein Lieblingswort der pathetischen Tragödie) haben nicht den mindesten komischen Beigeschmack. Ebensowenig hat der Volksspott, der Ortsnamen so gern zum Ausgangspunkt nimmt, sich an *Mömpelgard* oder mittelhochdeutsch *Lamparten* (Lombardei) geknüpft. Und noch in der Gegenwart hat die *Trompete* oder haben die *Pampas* sich von der Nebenwirkung frei gehalten, die bereits der junge Goethe (in seinem Neckgedicht auf Clodius) in dem Worte *Pomp* erklingen ließ.

V. Wir treffen nun aber eine ganze Zahl von Worten, in denen ein Stamm mit *-mp-* durch Weiterbildung zu komischer Wirkung gesteigert ist. Wir haben einen klassischen Fall an jenem unglücklichen Bankier *Gumpel*, den Heine als *Gumpelino* zu einer unsterblichen Zerrfigur machte. Das *n* der dritten Silbe hat hier mit dem infinitivischen

von *humpeln* nichts zu tun, es ist die italienische Deminutivwendung; aber tatsächlich wird der lächerliche dicke Protz jener Bedeutungsgruppe angenähert. Lächerlich wie bei *Humpty-Dumpty* sind beim *Hampelmann* die Bewegungen; geziert sind sie, wenn einer *zimperlich* oder *pimpelig* ist, und auch wenn er *trübetimplig* ist, fordern sie Spott heraus. Hierher gehören lustige Namen wie das *Rumpelstilzchen* des Märchens, *Pimpernelle* und *Pimpanella*, der schon von Kotzebue als komischer Name gebrauchte *Pumpernickel*, die Verwendung von *Mumpitz*. Neutrale Worte können nicht widerstehen: der Tiername *Schlammpeizger* wurde in den Witzblättern von 1848 gegen »Reptilien«, die sich angeblich im Schlamm wälzten, gebraucht; auch die *Pompelmuse* klingt heiter.

Aber auch einfache Worte wie *Sumpf*, *Krampf* haben wenigstens Bedeutungsverwandtschaft mit der *Pumpe* und dem *Hampelmann*. Freilich bleibt etwa *Kampf* oder *Dampf* so unberührt wie die Fremdworte *Trumpf* und *Triumph*. Aber kräftig sorgen wieder für die lautsymbolische Wirkung Kinderreime, wie für *Pumpernickel* (Simrock Kinderbuch S. 187 Nr. 429), so mit den Anreimen *Trimpop Trimpop* (ad S. 225, Nr. 652). Und die ganze Bedeutung dieser Gruppe faßt der onomatopoetische Ausruf *plumps* in sich zusammen: das hilflose Geraten in eine Lage, in der man seiner Glieder nicht mehr mächtig ist.

VI. Ja sogar ein paar Wörter, in denen statt *mp* (wie im neuhochdeutschen Auslaut *dumm* für *tump*) *mm* steht, sind heranzuziehen: der *Rummel*, der *Lümmel*, der *Bummel*, *bummeln*, *bimmeln* (vgl. Weise, Ztschr. f. deutsche Wortforschung 5, 253 und im allgemeinen das sehr reichhaltige Material, das soeben H. Schröder in seiner wichtigen kleinen Schrift »Streckformen« zusammengestellt hat S. 208: *rambambsen*, *Krampambuli*, S. 211: *Rampampe*, *Schlampamp* — s. o. — S. 215: *Rumpumpel* u. s. w.). Der *Mummelgreis* ist ein Uralter, »der sich nicht zu helfen weiß«, *beschummeln* hat einen komischen Beigeschmack aus der Hilflosigkeit des Übervorteilten, und selbst in *tummeln* steckt ein gewisser Oberton der zum Verschwimmen der Formen führenden heftigen Bewegung.

VII. Endlich kann *-pel* auch nach Vorsilben, die nicht mit -m schließen, ähnlich wirken: *Tölpel*, das aber ganz aus seiner Bedeutung (eigentlich *dörper*, Bauernlümmel im Gegensatz zum *urbanen* Hofmann) zu erklären ist.

Fassen wir nun dies alles zusammen, so kommen wir zu etwa folgendem Ergebnis:

1. Das Deutsche hat eine Neigung, Wörter, deren erste Silbe mit *-mp-* schließt, mit der lautsymbolischen Bedeutung des Unge-

schickten, Unbehilflichen oder unbehilflich machenden (»Sumpf«) auszustatten.

2. Diese onomatopoetische Wirkung wird bei isoliert stehenden Wörtern, besonders Fremdwörtern, in der Regel nicht gefühlt (»Tempel«, »Rampe«).

3. Sie wird gesteigert, wenn die nächste Silbe ein schwaches e enthält, noch mehr, wenn darauf *r* oder *l* folgen, und noch mehr, wenn nach diesen ein abschließendes n steht (»Plempe«, »Stumper«, »Gerümpel«, »klimpern«, »überrumpeln«).

4. Das *n* kann auch direkt auf die *-mp*-Silbe folgen; doch mit geringerer Wirkung (»*Kumpan*«, »*Humpen*«). Es kann sich aber mit erhöhtem Effekt nach der Gruppe *-mper-* zu einer ganzen Silbe auswachsen (»Gemperlein«, »Bemperlein«; vgl. auch — ohne *-mp* — »Zipperlein«).

5. Eine betonte Silbe vor derjenigen mit *-mp-* schwächt die Wirkung ab, die in der rasch gleitenden und dazwischen gleichsam (wie auf der russischen Rutschbahn) in die Höhe fahrenden Lautbewegung liegt (»Schlimpimperlein«).

6. Die Wirkung des *-mp-* ist so nachhaltig, daß sie auch in dem sprachgesetzlich dafür eintretenden *-mm-* noch gefühlt werden kann, ja daß sie sogar in Fällen empfunden wird, wo diesem *-mm* nie ein *-mp* vorauslag (»bummeln«).

7. Die lautsymbolische Bedeutung hat eine ziemliche Latitüde, entfernt sich aber nie ganz von dem Zentrum einer Vorstellung, die das Ungegliederte, nicht deutlich Geordnete zum Kern hat.

8. Sie muß auf nationalen Gründen beruhen, da außerhalb der germanischen Sprachen Lautgruppen mit *-mp-* solche Wirkung nicht zu haben scheinen.

9. Sie ist wahrscheinlich von ein paar Wörtern ausgestrahlt, die von vornherein nicht onomatopoetischen Ursprungs waren, wie *tump*, *zumpe*, doch haben sich solche mit lautmalender Bedeutung wie *Lumpe* (»Lappen«, formloser Fetzen) vermutlich bald zu ihnen gesellt und produktiv gewirkt.

10. Für die Modifikation der lautsymbolischen Wirkung scheint der Vokal der Tonsilbe von geringer Bedeutung zu sein.

11. Dialektische und vulgäre Wörter geben der Tendenz auf solche Lautsymbolik am stärksten nach.

12. Eine vollständige Sammlung der zu einer »lautsymbolischen Gruppe« gehörigen Wörter mit genauerer Analyse ihrer Bedeutung unter Anführung von Belegstellen kann allein über Skizzen wie die vorliegende herausführen.

XIV.

Das weibliche Schönheitsideal nach seiner Darstellung im griechischen Romane.

Von

Otmar Schissel von Fleschenberg.

I.

Ludwig Woltmann ist der Ansicht, daß die mittelalterliche Kultur Frankreichs und Italiens sowie die Blüte der italienischen Renaissance in Kunst und Literatur aus dem germanischen Rasseneinschlag dieser Völker zu erklären sei. In einem seiner letzten Aufsätze »Die Germanen in Spanien« (Politisch-anthropologische Revue 1906, V, 468—474) nimmt er einen ähnlich bestimmenden Einfluß der Germanen auf die spanische Kulturentwickelung an. Zweien der daselbst zur Bestätigung seiner Ansicht vorgebrachten Argumente, der Bedeutung der Germanen für Recht und Sprache in Spanien, können in diesem Zusammenhange nur die Worte Gottfried Baists (in G. Gröbers Grundriß der romanischen Philologie II, 2, S. 383) gegenübergestellt werden: »Die Beimischung neuen (= germanischen) Blutes war zu gering, um den Marasmus der alten Welt zu heilen, schon die Zahl der germanischen Lehnworte blieb eine auffallend beschränkte. Als einziger nennenswerter Sonderbesitz aus dieser Epoche — denn Isidor beeinflußte das Abendland gleichmäßig — ist dem späteren Spanien die *Lex Wisigothorum* geblieben, das römischeste und uninteressanteste der Volksrechte. Auch ihr Einfluß tritt indessen im 12. Jahrhundert hinter dem französischer Rechtssitte zurück.« Damit ist jedoch Woltmanns Hauptargument noch nicht berührt, das in der Identifizierung der Begriffe »germanisch« und »blond« begründet ist. Auf die aprioristische Richtigkeit dieser Gleichung bauend, sucht Woltmann nach Belegen für den zweiten Teil derselben, »blond«, in Literatur und Kunst der von ihm ins Auge gefaßten Völker und Zeitabschnitte ihrer Geschichte, um aus ihrem Vorhandensein den Schluß zu ziehen, daß das germanische Schönheitsideal — richtiger der germanische Rassentypus — das Schönheitsideal des betreffenden Volkes und der betreffenden Zeit gewesen sei, ein Umstand, der ihm wieder die germanischen Elemente als führende in diesem Volke erscheinen läßt.

Gewaltige Körpergröße, blaue Augen, blonde Haare und darum weißer Teint sind die landläufigen Kennzeichen des germanischen Typus, eine Charakteristik, welche auf das 4. Kapitel der Taciteischen *Germania* zurückzugehen scheint [1]). Da bei Woltmann das Schwergewicht auf »blond« liegt, ist zur näheren Bestimmung des Begriffes beizufügen, daß Tacitus von »*rutilae comae*«, also rötlich-blondem Haar spricht, das ja auch im kaiserlichen Rom als germanisches Haar bei den vornehmen Damen Mode wurde, so daß man keine Kosten scheute, es sich aus Deutschland zu beschaffen. Weitere Einschränkungen bringt schon der scharf beobachtende Winckelmann auf S. 41 seiner Kunstgeschichte [2]); es sind daselbst für die Abtönung des im südlichen Europa heimischen Blondhaares zwei Grenzen gegeben: rot- und weißblond, zwischen denen das an Venezianerinnen so sehr bewunderte satte Goldblond liegt; außerdem müssen solche Haare gekraust, dicht und wallend sein. Solcher Farbe und Gestalt sind die Haare in sämtlichen Beispielen, die Woltmann (a. a. O. S. 470 f.) aus den Cidromanzen und aus Cervantes anzieht. Da dies, wie Woltmann mit Recht auffiel, dem Tatbestande in Spanien, der Heimat schwarzhaariger Schönen, nicht entspricht, ebensowenig jedoch auf germanischen Einschlag zurückzuführen ist, liegt es nahe, an eine durch die spanischen Ritterromane vermittelte Kunsttradition zu denken, zumal Cervantes trotz seiner Gegnerschaft stark von ihnen abhängt und die weit zurückliegenden Cidromanzen denselben Schönheitstypus kennen. Da die erwähnten Eigenschaften des Haares bei den Schönheitsbeschreibungen im spätgriechischen Romane ihre immer gleiche Rolle spielen, also einen festen Zug im Schönheitsideale desselben darstellen, wird es bei dem Parallelismus der übrigen Züge im Idealbilde des schönen Mädchens gestattet sein, verbindende Kunsttraditionen zwischen diesem und den neueuropäischen Literaturen anzunehmen, zumal ein inniger literarhistorischer Zusammenhang für einzelne Stücke aus der griechischen Romanliteratur bis ins einzelne nachgewiesen ist [3]). Nicht nur in Ausgaben und Übersetzungen beeinflußten Heliodors äthiopische Geschichten die Renaissance- und Barockzeit ganz Europas, ja die bedeutendsten Romanschriftsteller dieser Perioden verraten deutlich den Einfluß des Griechen (Öftering 38—117), so z. B. in Frankreich d'Urfé, Mlle. de Scudéry, Barclay, in Italien Torquato Tasso, in Spanien Cervantes. Wie Öftering (a. a. O. 117—166) mit umfänglicher Belesenheit nachweisen kann, ist der griechische Roman auch dramatisiert worden, und zwar sind zahlreiche solcher Umsetzungen bekannt. Auf die bildenden Künste (Öftering 167) hat er ebenfalls gewirkt, und auf keine geringeren Meister als auf Rafael und Giulio Romano. Damit stimmen auch die günstigen Urteile, die z. B. Torquato Tasso und

Cervantes (Obras. Paris 1827, VII, XLII, Öftering 22) über ihn abgeben. Was Heliodor dem 16. und 17. Jahrhundert, war die Geschichte des Königs Apollonius von Tyrus dem Mittelalter, dem sie als lateinisches Literaturdenkmal von vornherein zugänglicher war. Ohne hier ihre Verbreitung zu verfolgen, sei auf eine altfranzösische, spätaltenglische (vgl. Öftering 44) und mittelhochdeutsche Bearbeitung dieses Romanes hingewiesen[4]), der schon in den Carmina Burana in kurzer, illustrierter Inhaltsangabe[5]) vertreten ist. An diesen zwei Beispielen läßt sich das Fortleben des griechischen Romanes direkt verfolgen, andere ihrer inneren Anlage nach unbedingt griechische Romanstoffe sind in der alten Form nicht mehr erhalten, z. B. die Geschichte von Flore und Blancheflor oder die erste Novelle des fünften Tages in Giovanni Boccaccios Dekameron[6]). Endlich kommen für die Rekonstruktion der Schönheitswertung im spätgriechischen Romane Werke in Betracht, die in einzelnen Partien noch von ihm beeinflußt sind, so die Geschichte vom Untergange Trojas von Dares Phrygius, deren Beschreibungen trojanischer und griechischer Helden im 12. und 13. Kapitel unleugbar Romaneinflüssen ihr Dasein verdanken[7]). Auch sie beherrschte in Übersetzungen und erweiternden Umarbeitungen das ganze europäische Mittelalter[8]).

Ebenso holen die im Zeitalter der italienischen Renaissance üblich gewordenen Schönheitsbeschreibungen ihre Ideale aus der Antike, in der sie wieder im Romane am typischsten zum Ausdrucke gelangen, so z. B. des Florentiners Agnolo Firenzuola Abhandlung über *»Le Bellezze, le Lodi, gli Amori, et i Costumi delle Donne« (In Venetia, MDCXXII)*. Der literarische Einfluß des griechischen Romanes erstreckte sich also nicht nur auf epische Produktion, er durchtränkte die weitesten künstlerischen Gebiete mit seinen Vorstellungs- und Ideenkreisen. Zweimal macht sich, unabhängig voneinander, seine künstlerische Nachwirkung in Europa geltend, einmal ist er der Ausgangspunkt des ritterlichen Epos und das zweite Mal greift die Renaissance und Barocke in bewußtem Gegensatz gegen die mittelalterliche Epik auf ihn zurück, um aus der Antike ihre Darstellungskunst neu zu beleben, so Cervantes, der 1617 mit einem an Heliodor angelehnten Roman *»Los trabajos de Persiles y Sigismunda«* den ernsten Roman als Ersatz für die Ritterromane neu zu begründen versuchte.

II.

Der griechische Roman war auf populäre Wirkung berechnet; das verbürgt schon der Beruf seiner Verfasser, die entweder Rhetoren waren oder doch deren eigentümliche Bildung besaßen. Außerdem hatten sich in ihm eine Reihe für die hellenistische Zeit wichtiger Kunst-

gattungen vereinigt, die erotische Dichtung, der er sein immer gleiches psychologisches Thema — »Liebe« — verdankt, die durch die Bekanntschaft mit dem Oriente geförderte Abenteuer- und Reiseromantik, aus der die äußerlichen Triebfedern der Handlung, die Motive, genommen sind, und endlich die Rhetorik, welche das äußere Gewand, die sprachliche Einkleidung und die Komposition des Werkes und die Gliederung seiner Teile besorgt. Die Träger der Haupthandlung sind immer zwei Liebende, die, um den vielfältigen abenteuerlichen Prüfungen ihrer Liebe standhalten zu können, ins Heldenhafte, Heroische gehoben werden müssen. Der Ansatz zur Typenbildung ist gegeben, die Helden der Geschichte werden Idealgestalten, und zwar entsprechend der griechischen Vorstellungsweise, desgleichen um den Bestand ihrer Liebe zu motivieren, auch zu körperlichen Idealen. Sie waren für die rhetorisch gebildeten Verfasser ein willkommener Gegenstand, ihre im Romane nicht oft genug gezeigte Fertigkeit in Prachtschilderungen, den sogenannten παρεκβάσεις oder ἐκφράσεις (Quintilian. IV, 3, 12), leuchten zu lassen[9]). Da die Helden bereits typische Figuren waren, wurden sie durch die eng begrenzte, in einer auch schon formelhaften Disposition aufgereihte Summe von Merkmalen charakterisiert, die dem griechischen Schönheitsideale der Zeit entsprachen[10]). Die Anordnung und Auswahl, also die Komposition dieser Merkmale, die immer eine streng durchdachte ist, bedeutet das für die einzelnen Dichter Charakteristische, unterscheidet sie voneinander. Die Merkmale selbst sind somit, weil von einem Idealtypus abgenommen, immer dieselben, das Persönliche des Verfassers kommt in ihrer Gruppierung und Auswahl zum Ausdrucke[11]).

Schon die Namen der Heldinnen entsprechen einem ästhetischen Werturteil, wenngleich nicht immer in gleicher Weise darauf Gewicht gelegt wird. So wird entweder der Name einfach genannt, ohne irgend einen symbolischen Zusammenhang mit seiner Trägerin herauszuarbeiten[12]), wie bei der Anthia des Xenophon von Ephesus, der Leukippe des Achilles Tatius, der Kallirrhoe des Chariton, der Hysmine des Eustathius, der Drosilla und Kalligone des Nicetas Eugenianus, der Photis des Apuleius, der Efigenía des Boccaccio; bei der Helena, Hekuba, Andromacha, Kassandra, Polyxena, Briseis des Dares Phrygius war dies durch den historischen Charakter der bezeichneten Frauen unmöglich. Oder seltener wird ein äußerer Zusammenhang mit der Umgebung des Mädchens gesucht[13]), wie in der *Historia Apollonii,* wo Tharsia den Namen ihrer Vaterstadt, und bei Heliodor, wo Charikleia den ihres Ziehvaters, des delphischen Oberpriesters Charikles, führt. Künstlerisch vertiefend, hat nur Longus dieser Art der Benennung symbolische Bedeutung verliehen: Hirten finden ein ausgesetztes

Mädchen und beschließen, dasselbe als ihr Kind zu betrachten und aufzuziehen, und nennen es zur Bestätigung der Sache Chloe[14]).

Die Beschreibung des meist zu Beginn des Romans genannten Mädchens pflegt durch ein Bindeglied der Erzählung eingegliedert zu werden, das die Situation festzulegen hat, in der die Heldin gesehen, ihr Bild abgenommen wurde, das wiedergegeben werden soll. Am beliebtesten ist ein Festzug, dessen Teilnehmer schon an und für sich ein schöneres Äußeres voraussetzen lassen, und der den Dichter zugleich in stand setzt, sein Urteil über die Schönheit des Mädchens durch die Rolle, die er ihr dabei zuteilt, und in der Kritik der gedachten Zuschauermenge unaufdringlich zum Ausdruck zu bringen; es genügt aber schon eine Menschenmenge, die sich in gewisser Ordnung fortbewegt, also ein gewöhnlicher Zug von Menschen oder eine festliche, auch ungezwungene Versammlung von Leuten. Denn so ist für das Werturteil über die Schönheit der Heldin im Vergleiche mit den anderen Anwesenden ein Anknüpfungspunkt gegeben; außerdem sind relative Bestimmungen viel deutlicher und farbenvoller als absolute*), die im vorliegenden Falle, da man es mit einer idealen Schönheit zu tun hat, nur Superlative sein können, absolut gebrauchte Superlative. Xenophon und Heliodor setzen in Anspielung auf den in zarter Jungfräulichkeit gelegenen Reiz[15]) die Beschreibung in die Schilderung eines Artemisfestzuges einerseits, bei dem Anthia die Führerin der Mädchen ist, die sie alle an Schönheit übertrifft[16]), während anderseits Charikleia als Artemispriesterin vom Tempel ihrer Göttin aus an dem Festzuge teilnimmt. Ihre Beschreibung schließt unmittelbar an die des Theagenes an, den sie an Schönheit übertrifft[17]). Achilles Tatius versetzt die Leukippe unter ein großes Gefolge von Sklavinnen und Dienern, aus dem sie an der linken Seite ihrer reichgeschmückten Mutter, einer stattlichen Erscheinung, durch ihre Schönheit herausleuchtet[18]). Nicetas Eugenianus sieht die Drosilla im Reigen ihrer festlich geschmückten Gespielinnen, die sich anläßlich eines Bacchusfestes außerhalb der Mauern des Städtchens inmitten einer Ideallandschaft erlustigen[19]). In eine solche wunderbar schöne Landschaft versetzt auch Boccaccio seine Efigenía: sie schläft, und ihr zu Füßen ein aus zwei Frauen und einem Mann bestehendes Gefolge[20]). Tharsia schreitet an der Seite ihrer Ziehmutter Dionysias und ihrer Ziehschwester Philomusia an einem Festtage durch die Gassen und übertrifft in der Meinung der Bürger Philomusia weit an Schönheit. In derselben Historia Apollonii erscheint die Tochter des Königs Archi-

*) Die gleiche Technik schon bei Alkman im 7. Jahrh. v. Chr., vgl. R. C. Kukula, Alkmans Partheneion. Leipzig 1907.

strates bei einem Gastmahle ihres Vaters, um dessen Gäste zu begrüßen[21]. Chariton von Aphrodisia, dessen Roman keine regelrechte Beschreibung des Mädchens enthält, und der überhaupt die alten Kunstmittel in Auflösung zeigt, läßt die zwei Liebenden auch an einem Festtage, einem Aphroditefeste, sich zum ersten Male sehen und gleich ineinander verlieben, wie das Tradition war; es ist auch das erste Mal, daß Kallirrhoe die Öffentlichkeit betritt: aber nicht in einem Festzuge erscheint sie, sondern zufällig stößt in einer engen Gasse des Chäreas Wagen auf den ihren. Das Aphroditefest ist da nur mehr ein im besten Falle symbolisch deutbares, überflüssiges äußeres Anhängsel, ein atavistisches Merkmal[22]. Ganz im Gegensatze läßt Longus[23]) und nach ihm Eustathius[24]) den Liebenden die Schönheit des Mädchens empfinden, so daß auf dem Grunde der Sinnlichkeit die ästhetischen Werturteile gefällt werden. Es ist dies die natürlichste und künstlerischste Art, eine Schönheitsbeschreibung anzubringen; Eustathius freilich bedarf langweiliger doktrinärer Begründungen wie: Liebe ist die Mutter der Schamlosigkeit u. dgl., um dann schließlich doch eine wohlüberlegte Aufzählung zu geben, die seltsam von dem lasziven Ton der Szene absticht.

An solche Einleitungen reihen sich Bewertungen der Schönheit des Mädchens überhaupt. Die können wieder ganz allgemein gehalten sein; formelhaft sind in dieser Kategorie anschließend an die Einleitung Feststellungen geworden, daß die Schönheit des Mädchens die ihrer Begleiter weit überrage: ihrer bedient sich Xenophon von Ephesus[16]), Heliodor[17]), Achilles Tatius[18]), die Historia Apollonii[25]) und Boccaccio[26]). Dieser Grad von Schönheit bekommt dann den Beigeschmack des Unerhörten, Wunderbaren, der als weiteres allgemeines Charakteristikum zu dem ersteren hinzutritt, so bei Xenophon[16]), in der Historia Apollonii[27]), bei Chariton[28]), wo infolge der anders gearteten Einleitung der Vergleich mit den Begleitern fehlen muß. In dem überspannten Lobe der Kalligone bei Nicetas liegt derselbe Grundgedanke, wenn es heißt, seitdem er sie gesehen, sei ihm das Lied der Sirenen zur Fabel geworden, ihre Schönheit sei unbeschreiblich, einen stärkeren Liebeszauber habe sie auf ihn ausgeübt, als seine Natur zu tragen vermöchte[29]).

Von hier war nur ein Schritt mehr zur zweiten Kategorie von Bewertungen, zum Vergleiche der Schönheit der Heldin mit göttlicher Schönheit. Schon Homer war sie geläufig, so nennt er Briseis γυνὴ εἰκυῖα θεῇσιν (Ilias 19, 286) oder ἰκέλη χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ (ibid. 19, 282). Nun hatte sich die Kunst zur Darstellung der Diana des jungfräulichen Typus bemächtigt[30]). Daher beziehen sich auch Xenophon[31]), Heliodor[32]), Achilles Tatius[33]), Nicetas[34]) in ihren Vergleichen auf sie.

Bei Xenophon und Heliodor ist Artemis als Jagdgöttin Schönheitsideal, bei Achilles und Nicetas ergibt ihr milder Glanz als Mondgöttin den Vergleich. Freilich muß der maßlose Nicetas das Charakteristische desselben verwischen, indem er Kalligone als Tochter des Mondes und der Sonne auffaßt, welche sie sogar noch überstrahlt. Der Glanz des Mondes genügt ihm nicht mehr. An Achilles Tatius erinnert auch der Vergleich Charikleiens mit Aurora, den Heliodor (III, 4, p. 272, 25) aus Homer anzieht. Vollen Schönheitsglanz will Chariton versinnbildlichen, wenn er — wie Homer — von seiner Kallirrhoe sagt[35]: Nicht menschlich war ihre Schönheit, sondern göttlich, und nicht die einer Nereide oder Oreade, sondern der noch jungfräulichen Aphrodite (vgl. Herod. mim. I, 34). Seltener sind die allgemeinen Gleichungen, in denen die Schönheit des Mädchens göttlicher gegenübergestellt wird. Den typischesten Ausdruck finden sie in der Historia Apollonii[36], aber auch Heliodor verwendet sie (I, 2, p. 226, 7) zur Bezeichnung des ersten Eindruckes, der dann später[31]) bestimmte Form annimmt. Boccaccio[37]) kennt die nämliche Zusammenstellung, und auch Dares Phrygius wird nichts anderes meinen, wenn er Helena anschließend an die Beschreibung des Kastor und Pollux (Kap. 12) »*similem illis*«, diesen ähnlich nennt, ohne daß damit die Porträtähnlichkeit ausgeschlossen wäre[38]).

Zwei schon oben angeführte Stellen aus der Historia Apollonii[25]) [27]) waren den »Zuschauern« in der Menschenmenge in den Mund gelegt, aus der sich das schöne Mädchen wirksam abhebt. Es kam dies dort nicht so klar zum Ausdrucke, weil der Inhalt bedeutender war als die Einkleidung. Sie war dem griechischen Romandichter eine dritte Möglichkeit, ein Lob der Schönheit der Heldin anzubringen. Am bewegtesten drückt dasselbe wohl Xenophon auf diese Art aus: Alle beteten sie an und priesen ihre Eltern glücklich. Sprichwörtlich wurde unter den Zuschauern die schöne Anthia. Als die Schar der Jungfrauen vorüberzog, hörte man nichts anderes als »Anthia«[39]). Bei Heliodor werden Theagenes und Charikleia ob ihrer Schönheit von Weibern, beziehungsweise Männern heiß begehrt (III, 4, p. 273, 11). Gesteigert ist dieses Symptom bei Chariton, wo ähnlich der Historia Apollonii[27]) der Ruf der Schönheit des Mädchens von weitester Ferne Bewerber herbeilockt[40]); analog ist's ja auch bei der Psyche des Apuleius. Ins Affektierte steigert Nicetas diese Wirkung der Schönheit seiner Mädchen, die sogar Greisen und den Vorübergehenden gefährlich wird, wie bei Kalligone[41]), oder die Spielgefährtinnen überwältigt wie bei Drosilla[42]).

Der Gegensatz zu dieser Darstellungsweise ist die einfach aussagende Mitteilung von Schönheitsbewertungen, wie sie in einem Epitheton ornans oder einem Vergleich mit außermenschlichen Gegen-

ständen niedergelegt werden können; so heißt in der Geschichte des Königs Apollonius (XV) die Tochter des Königs Archistrates »*speciosa atque auro fulgens*, *iam adulta virgo*«, bei Dares Phrygius Helena, Andromacha, Polyxena, Briseis »*formosa*«, Hekuba »*pulchra*«[43]); ähnliche Urteile bringen Boccaccio und Nicetas Eugenianus[44]), dieser auch Vergleiche mit dem gestirnten Himmel und Hyperbeln, wie Stern der Erde, Rose des Himmels[45]).

Es konnte schon angemerkt werden[43]), daß Dares gerade den drei schönsten der von ihm beschriebenen Frauen Einfachheit nachrühmt; es darf daher diese wohl für ein Charakteristikum vollendeter Schönheit nach seiner Vorstellung gehalten werden. Dazu stimmt, daß auch im griechischen Romane das Lob unverfälschter Schönheit als der natürlichen und demnach echten zu den Merkmalen der Schönheitsbeschreibung gehört: so betont Xenophon von Ephesus[46]), daß Anthia ihre Schönheit ihrem jugendfrischen Körper verdanke, Eustathius[47]) hebt gar hervor, daß das Rot der Wangen nicht aufgeschminkt sei, einen Gedanken, den in positiver, gezierterer Form auch Nicetas wiederholt[48]). Starke Persönlichkeit, da erlebte starke Sinnlichkeit verraten die Fassungen, die Apuleius[49]) solchen Gedanken gibt. Doch hat die bescheidene Art, in der er sein Lob der Nacktheit mit leiser Gegenüberstellung zum vorher Gesagten größeren Darstellungskomplexen anschließt (vergleiche die einleitenden Partikeln »*denique*« und »*sed*«), nichts Frivoles an sich, sondern atmet die Sehnsucht nach unverfälschter Natur, wie sie der Idylle, ja jeder Dichtungsgattung in überfeinerten Zeitläuften eigen ist; auch ihm ist die rosige Röte der Haut wichtig — sie galt also der Romantradition als Kennzeichen unverkünstelter, blühender Natürlichkeit. Einen Nachklang zu dieser Auffassungsweise kann man wohl auch in der weichen, aufgelösten Ungebundenheit erblicken, in der Boccaccio[50]) seine Efigenía darstellt, schlafend inmitten einer herrlichen, mittäglichen Landschaft, so leicht bekleidet, daß nichts von der weißen Haut (!) verborgen wird, vom Gürtel ab nur mit einer feinen weißen Decke bedeckt.

Diese Forderung nach unverkünstelter Schönheit kam vorzüglich bei den Haaren des Mädchens zu ihrem Rechte. Denn nicht nur die Farbe dieses, abgesehen von seiner rein sinnlichen Bedeutung, für die Schönheit des Weibes sehr wichtigen Faktors, sondern auch die Tracht hat vorzügliche ästhetische Bedeutung, weshalb sich mit geringen Ausnahmen eine regelrechte Beschreibung der Haare im griechischen Romane in diese zwei Teile gliedert, d. h. der Farbe und Form des Gegenstandes gerecht zu werden sucht. Über die Farbe der Haare bei den Alten sagt schon Winckelmann S. 373: »Ich kann auch hier die Farbe der Haare nicht übergehen, sonderlich da über dieselbe in

manchen Stellen alter Skribenten ein Mißverstand erwachsen ist. Die blonde Farbe (ξανθή) ist allezeit für die schönste gehalten worden, und solche Haare sind nicht weniger den schönsten Göttern, wie dem Apollo[51]) und dem Bacchus, als den Helden[52]) gegeben. . . .« Diese Ausführungen Winckelmanns werden durch die im griechischen Romane fast ausnahmslos herrschende Kunstanschauung vollkommen bestätigt. In den Beschreibungen der Heldin wird immer blondes Haar betont, sei es, daß man sich mit der allgemeinen Bezeichnung zufrieden gibt, wie Xenophon, Achilles Tatius, Longus, Nicetas Eugenianus, Dares Phrygius[53]), sei es, daß man Vergleiche mit der Rose, dem Golde wagt, und dann noch den Glanz des Haares betont, so Heliodor, wieder Nicetas, Boccaccio[54]). Dem einzigen Apuleius ist die Haarfarbe Nebensache, blond und schwarz sind ihm prinzipiell gleichberechtigt[55]). Dieser Gedanke ergibt sich ihm aber aus dem rhetorischen Lob der Haare, durch die er seine Liebesszene mit Photis einleitet: da ist ihm nur um das reichliche Vorhandensein der Haare zu tun, nur um den Erweis, daß sie Schönheit und auch Sinnlichkeit bedingen[56]), auch um die bereits hervorgehobene Zwanglosigkeit[49]). Wieviel aber auch ihm die alte Kunsttradition galt, beweist die Schilderung Amors in der Einlage »Amor und Psyche« (a. a. O. 5, 22), in der Amor das typische goldblonde, strahlende Haar zuerkannt wird, und die von ihm überlieferte, auch anderwärts bezeugte Nachricht (vgl. Seneca *Medea* 572, Plinius *hist. nat.* 23, 3), daß goldener Haarschmuck ein Kennzeichen der Matronen (a. a. O. 2, 2) ausmache, da man doch bei schwarzen Haaren silbernen erwarten müßte. Wenn Dares Phrygius, der nach den Feststellungen Meisters (S. XVII) ein Römer des 6. Jahrhunderts n. Chr. war, die Kassandra »*rufa*«, also rothaarig nennt, wie auch den Aeneas, Menelaus und Merion, mag das bei der späten Lebenszeit des Verfassers wirklich auf den durch römische Mode vermittelten germanischen Einfluß zurückgehen, obwohl auch schon frühere Beispiele dafür aus der bildenden Kunst vorliegen[57]).

Bedeutend weniger einheitlich als die Angaben über die Haarfarbe sind die über die Form der Haare; das Beobachtungsgebiet war ja da auch ein weiteres, es ließ sich entweder die Beschaffenheit der Haare oder die Haartracht beschreiben, welch letztere eine für die Kunst, also das Schönheitsideal, feste war, wie die den jungfräulichen Typus verkörpernden Dianastatuen beweisen, von deren Haaren Winckelmann (S. 304) sagt, daß sie von allen Seiten um das Haupt herum hinaufgestrichen und hinterwärts über dem Nacken »nach Art der Jungfrauen« in einen Knauf gewunden wären ohne Diadem oder anderen erst in jüngerer Zeit beigegebenen Schmuck. Da demgemäß, wie Winckelmann (S. 371) hervorhebt, die Locken nicht zum Ausdrucke kommen, sind

krause Haare mehr ein Charakteristikum männlichen als weiblichen Haares. So hat schon Odysseus im Homer οὔλας . . . κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας (Odyssee 6, 231), ebenso im Dares Phrygius Hektor, Achilles und der Telamonier Aiax, nur Alexander (= Paris), der als Schönheit des weiblichen Typus erscheinen soll, ist mit weichem blondem Haare *(capillo molli et flavo)* begabt, gerade so wie Briseis *(capillo flavo et molli)* und ähnlich auch Polyxena, bei der die Länge des Haares gerühmt wird *(capillis flavis et longis)*. Es fällt daher bei Achilles Tatius auf, daß von Leukippe krauses Haar ausgesagt wird (I, 4 p. 30, 20). Alle übrigen, selbst Apuleius, legen nur auf die Tracht der Haare Wert: Nicetas ganz allgemein, der von wohlgeordneter Frisur oder wallendem Haar spricht (I, 127 u. 138), während Xenophon und Heliodor offenbar von der oben durch Winckelmann besprochenen Kunstanschauung beeinflußt sind[58]). Abweichungen sind freilich vorhanden: ein großer Teil rollt frei über Nacken und Schultern, ein kleinerer ist aufgebunden; das freie fliegt im Winde und wird daran manchmal durch einen möglichst einfachen Haarschmuck — Lorbeerzweige — gehindert, soweit Gesicht und Stirne in Betracht kommen. Apuleius stellt aufgewundenes Haar freiwallendem als gleichberechtigt an die Seite, ihm ist, wie Nicetas, die Üppigkeit des Haarwuchses wichtig[59]). Doch vereinigt er auch beide Möglichkeiten und kommt so auf die oben beschriebene Haartracht. Seine ausführliche Beschreibung erklärt dann den Zusammenhang mit der bei Statuen üblichen[60]). Bei seiner Beschreibung des schlafenden Amors ist natürlich das Köpfchen des Gottes von wallenden, gelösten Locken umgeben (*Metam.* 5, 22). Auch Europa in der Beschreibung des Achilles Tatius (I, 2, p. 28, 3) trägt offenes Haar, womit ihre Verwirrung angedeutet werden soll. Den prägnantesten Ausdruck der in der Antike an das Haar gestellten ästhetischen Anforderungen findet man noch in der italienischen Renaissance bei Agnolo Firenzuola — ein Beweis, wie stark die Kunsttradition war, die von der Antike ausging. Er sagt *(Discorso* II, S. 55) mit direkter Berufung auf Apuleius: »*I Capegli . . . vogliono essere sottili, e biondi, e hor simili all' oro, hora al mele, hora come i raggi del chiaro Sole risplendenti, crespi, spessi, copiosi, e lunghi, come ben monstra il sopranominato Apuleio.*« Trotzdem nimmt er auf schwarzes Haar keine Rücksicht.

Neben den Haaren waren die Augen ein wesentlicher Zug im Schönheitsideale, wie es sich im griechischen Roman spiegelt. So vergißt Eustathius über der Beschreibung der Augen ganz der Haare, denn sie sind ihm die Quelle der Liebe (ὀφθαλμὸς γὰρ ἔρωτος πηγή III, 7, p. 40, 6), oder in einem von Nicetas nachgeahmten Bilde der Spiegel des Eros (Ἔρωτος κάτοπτρον III, 6, p. 39, 2). Und Nicetas sagt,

daß die Liebe wie durch Fenster durch die Augen in den Menschen eindringe, ein in den neueren Literaturen sehr abgenütztes Bild (III, 14: Ἔρως . . . ὡς ἐκ θυρίδων ἐμπεσὼν δι' ὀμμάτων).

Wenn Winckelmann (S. 357) sagt, daß in der Kunst mehr die Form als die Farbe des Auges in Betracht komme, da in jener dessen Schönheit bestehe, an der »die verschiedene Farbe der Iris nichts ändert«, so gilt das in gewissem Verstande auch für das literarische Schönheitsideal, nur daß da auch die Form hinter dem Ausdrucke, dem Geistigen zurücktritt. Dies äußert sich sinnlich zunächst im Glanze, welcher auch in den meisten Beschreibungen gebührend hervorgehoben wird, was besonders deutlich bei dem Nachahmer Nicetas Eugenianus zu sehen ist, dem das Symbol wieder die Sache verdrängt; so ruft er aus (II, 208): Strahlend ist ihr Auge, lebe wohl, du Glanz der Edelsteine! Bei Heliodor überglänzen die Augen der Charikleia die Fackel, die sie in der Hand trägt[61]); typisch ist die Ausdrucksweise bei Xenophon von Ephesus, Achilles Tatius, Eustathius und Dares[62]), mit der Liebeswirkung in Verbindung gebracht, also nicht mehr rein ästhetisch erfaßt bei Boccaccio[63]).

Sonst war, wie auch Winckelmann (S. 357) für die Kunst feststellte, ein großes Auge schön[64]), scharf von den Lidern umfaßt, rundlich gewölbt (Winckelmann S. 359) und schwarzbewimpert[65]), wie der bei der Beschreibung des Auges minutiöse Eustathius angibt. Von der Farbe sprechen nur Eustathius und nach ihm Nicetas Eugenianus; ihnen ist sie schwarz. Ebenso ist auch die der Augenbrauen[66]), die hochgeschwungen die rundliche Wölbung des Auges nachahmen müssen; sie werden auch nach ihrer Gestalt mit dem Regenbogen, der Mondsichel und der Schußwaffe, dem »Bogen«[67]), verglichen. Dares Phrygius allein legt Gewicht darauf, ob die beiden Brauen zusammenlaufen (Briseis) oder durch einen Zwischenraum getrennt sind (Helena). Der Schönheitstypus wird dadurch freilich auf Kosten des Persönlichen, Eigenartigen verwischt[68]). Die Wange wird nur durch ihre Farbe gekennzeichnet, die ja auch für den Gesamteindruck des Gesichtes von alleiniger Bedeutung ist. In der Mitte zeigt sie reines Rot, das allmählich in unvermischtes Weiß am Rande übergeht. Charakteristisch sind da die Endpunkte der Reihe: rot und weiß, die zwar nicht unvermittelt aneinanderstoßen dürfen, aber zur Steigerung der Sinnfälligkeit der Beschreibung in dieser wie Kontraste verbunden zu werden pflegen. Die Beispiele, an denen man dies zeigt, sind Vergleiche, die aus demselben Sinnesgebiete stammen und nur durch die Träger der gegenüberstehenden Eigenschaften (rot und weiß) variiert werden[69]).

Den Mund nennt Winckelmann (S. 362) einen der schönsten Teile des Gesichtes; wenn er aber gleich im Anschlusse an diese Bemer-

kung die Eigenschaften schöner Lippen erörtert, ist er bei ihm wie im griechischen Romane nur ein Sammelbegriff, wie eventuell auch die Zähne. Denn auf die Lippen bezieht sich des Achilles Tatius Charakteristik des Mundes, der rot ist wie die Spitze einer sich entfaltenden Rosenknospe (I, 4 p. 30, 14). Mit dem Rot der Rose werden ja bei Eustathius (III, 6, p. 39, 8) und Nicetas (I, 124) die Lippen des Mädchens verglichen. Ebenso bestätigt das kurze Einleitungssätzchen, mit dem Eustathius klar disponierend die Beschreibung der Lippen und Zähne eröffnet, die Sammelbedeutung des Wortes [70]). Anderseits entsprechen des Eustathius (III, 6, p. 39, 6) und Nicetas (I, 128 u. 140) Bemerkungen über die Gestalt der Lippen dem heutigen Begriffe »Mund«. Aus ihnen geht hervor, daß ein kleiner Mund mit vollen, also gerundeten Lippen — Nicetas vergleicht ihn so mit der Ausflugsöffnung eines Bienenstockes —, wie er auch dem Ideale des Dares entspricht [71]), für schön gegolten hat.

Unter dem sicheren Schutze der Lippen steht die wohlgeordnete, weiße Zahnreihe [72]), ähnlich wie die wohlgebogene Nase [73]), die ohne jede genauere Angabe auch Boccaccio lobt, im Mittelpunkt des vollendetsten Gesichtsovals [74]). Daß man bei diesen erst dem byzantinischen Roman geläufigen Gesichtsteilen die Stellung, Lage zu den übrigen betont, erweist ihre sekundäre Bedeutung, die ihnen keinen selbständigen Schönheitswert verleiht. Noch nebensächlicher für den ästhetischen Gesamteindruck des Kopfes sind bei der oben besprochenen Haartracht die Ohren, die daher ganz übergangen werden. Außerdem pflegt nur noch die weiße Hautfarbe des Gesichtes (beim Amor des Apuleius ist sie rosenfarben) betont zu werden, und sie ist für alle die Teile anzunehmen, deren Andersfarbigkeit nicht schon hervorgehoben wurde [75]). Mit der Milch der Ziegen, dem Schnee, den Perlen verglichen, paßt sie zu dem Goldblond des Haares, mit dem sie einen gut zusammengestimmten Grund ergibt, von dem sich plastisch oder chromatisch die verschiedenen Teile des Gesichtes abheben können. Daß sie schon seit jeher für die Art der Schönheit der schönsten Griechen bezeichnend war, erhellt aus den Worten Winckelmanns (S. 46): »Das schönste Geblüt der Griechen, sonderlich in Absicht der Farbe, muß unter dem Jonischen Himmel ... gewesen seyn.... Es ist auch noch itzo dieses Land fruchtbar in schönen Bildungen, nach dem Berichte eines aufmerksamen Reisenden des 16. Jahrhunderts, welcher die Schönheit des weiblichen Geschlechts daselbst, die sanfte und milchweiße Haut und die frische und gesunde Röthe desselben nicht genugsam erheben kann« (Belon, Observat. lib. 2, chap. 34, p. 350b). Dieser blendende Glanz erhöht dann den seelischen Ausdruck des Gesichtes; auf ihn darf wohl auch das Lob bezogen werden, das Eustathius eingangs

der Beschreibung seiner Hysmine ihrem Antlitze spendete, gleichsam als ob es durch die Beschreibung selbst bis ins einzelne bekräftigt werden sollte[76]). Zusammengefaßt wird diese bei ihm wieder durch allgemeine Bemerkungen über das Antlitz; diesmal sucht er alle die erweckten Einzeleindrücke in räumlicher Anschauung zu vereinen in den Worten: Das ganze Antlitz ist ein formvollendetes Oval[77]). Derlei Zusammenfassungen finden sich nur bei Eustathius, bei ihm aus der wohldurchdachten Disposition seiner Schönheitsbeschreibung erklärlich.

»Die Schönheit der Form der übrigen Theile (des Körpers) war in den Werken der alten Künstler ebenso gleichförmig bestimmet, die äußeren Theile, Hände und Füße so wohl als die Flächen; und Plutarchus scheinet, wie überhaupt, also auch hier, sich wenig auf die Kunst verstanden zu haben, wenn er vorgiebt, daß die Künstler nur auf das Gesicht aufmerksam gewesen, die übrigen Theile der Figur aber nicht mit gleichem Fleiße gearbeitet« (S. 373). Wie sehr auch der Vordersatz Winckelmanns durch die Anschauung antiker Kunstwerke bestätigt wird, ist doch auch Plutarchs Bemerkung nicht durchaus unrichtig, da das Gesicht als der vornehmste Sitz geistigen Ausdrucks mehr Sorgfalt des Künstlers verlangt als andere Körperteile, damit es auf derselben künstlerischen Höhe stehe wie diese, die notwendige Harmonie aller Teile also erreicht werde. Diese Tatsache macht sich auch in der literarischen Schönheitsbeschreibung geltend, wenn nur das Wichtigste beschrieben, von weniger Bedeutendem nur die Lage, das Verhältnis zu jenem angegeben und Unwichtiges ganz übergangen wird, da ja die Harmonie aller Teile[78]) ausdrücklich vorausgesetzt ist in den allgemeinen Bewertungen der Schönheit des Mädchens, die der Beschreibung des einzelnen vorangehen. Nur so vermag ja auch die Schönheitsbeschreibung plastisch und anschaulich zu wirken, ihren Zweck zu erfüllen, während sonst nur eine Reihe von unanschaulichen Details an ihrer Stelle stünde. Diese Kunstübung war schon bei der Behandlung der Nase z. B. zu beobachten, der nur sekundäre ästhetische Bedeutung beigemessen wurde. Analog ist das Verhältnis des Kopfes zu den übrigen Körperteilen in der literarischen Schönheitsbeschreibung. Diese fehlen bei den älteren Romanschriftstellern überhaupt; Apuleius lehnt es sogar ausdrücklich ab[79]), auf sie einzugehen, was ihn nicht hinderte, dem Körper des Amor einige allgemeine Bemerkungen zu widmen: er nennt ihn glatt, hellglänzend, kurz so, daß sich Venus seiner nicht zu schämen brauche (*Metam.* 5, 22). Ähnlich verzichtet auch Eustathius auf eine Beschreibung von Körperteilen, unter denen deutlich geschlechtliche gemeint sind[80]). Sie hätte sich zwar trefflich in den Zusammenhang der Darstellung gefügt, doch der idealen Konzeption der traditionellen »Helden« wider-

sprochen und wäre als Stilwidrigkeit empfunden worden. Nur wenige Quellen besprechen somit eine ebenfalls sehr eingeschränkte Reihe von Teilen des Gesamtkörpers. An den Kopf schließt der deshalb auch noch öfter von Apuleius, Dares, Nicetas (I, 131) und Boccacio erwähnte Hals und Nacken, dessen Form die Epitheta plastisch, wohlgebildet, lang bezeichnen, während die Farbe seiner Haut glänzend und milchweiß ist[81]), womit nichts wesentlich Neues gesagt wird. »Frühtauähnliches Naß« zeichnet in unverständlicher Phrase des Nicetas (I, 141) die bei Boccaccio (V, 1, p. 4) erst leise geschwellte Brust des Mädchens aus. Wenn ihre Hände weiß und kristallklar genannt werden (Nicetas I, 123), wird wieder die Hautfarbe gekennzeichnet. Die Ebenmäßigkeit aller dieser Glieder ergibt bei Dares den Gesamteindruck einer großen Gestalt, von der er nur zum Zwecke der Einzelcharakteristik abgeht; sie entspricht auch dem Schönheitsideale des Nicetas, dessen Mädchen schlank gewachsen ist wie eine junge Zypresse[82]).

Ausführliche Beschreibungen und Aufzählungen von Körperteilen erscheinen schon dadurch ausgeschlossen, daß der bekleidete Leib dem Schönheitsideale der Zeit und Literaturgattung, die hier behandelt werden, entsprach. An ihrer Stelle werden somit Mitteilungen über die Kleidung und den äußeren Aufzug des Mädchens gemacht; auch sie sind möglichst beschränkt, war doch schmucklose Schönheit die vollkommenste, mußten sie sich doch der äußeren Umgebung anpassen, in deren Darstellung die Schönheitsbeschreibung eingelegt ist. So entspricht es dem Charakter des Artemisfestes, wenn der Anthia Jagdhunde beigegeben werden (Xenoph. I, 2, p. 184, 23), so der priesterlichen Würde der Charikleia, wenn sie am Feste auf einem von weißen Ochsen gezogenen Gespanne teilnimmt (Heliodor III, 4, p. 272, 30). Gemäß der vorgegebenen Situation ist auch die schlafende Efigenía mit einer leichten Decke bedeckt (Boccaccio V, 1, p. 3). Durchgehends — bei allen Quellen also, die überhaupt die Kleidung berücksichtigen — wird auf ein Hauptkleidungsstück hingewiesen, dessen meist angezogene Eigenschaft seine purpurne Farbe ist; auch hier mußte ja die jeweilige Situation Verschiedenheiten bedingen[83]). Noch mehr freien Spielraum bedurfte der Dichter in der Anordnung und Wahl der Schmuckgegenstände, symbolisieren diese doch vielfach den Anlaß einer festlichen Kleidung. Daher erscheint Anthia in Jagdausrüstung: mit einem Felle und Waffen (Xenoph. I, 2, p. 184, 23), Charikleia trägt außer einem Gürtel, der eine kunstvolle Beschreibung veranlaßt, Lorbeerzweige im Haare, Pfeile, Bogen und eine wieder einen Vergleich mit ihren Augen[61]) ermöglichende Fackel (Heliodor III, 4, p. 272, 33). Eines Haarschmuckes gedenkt auch Apuleius, Finger, Füße und Ohren der Drosilla strahlen in Gold- und Edelsteinschmuck

(Nicetas I, 152), desgleichen ist die Tochter des Archistrates als Königstochter goldgeschmückt (Hist. Apoll. XV).

Die Beschreibung des Mädchens, der abgesehen von den nötigen kompositionellen Änderungen der einzelnen Dichter die in diesen Ausführungen beobachtete Reihenfolge als Disposition zu Grunde liegt, schließt mit einem Hinweise auf die Liebeswirkung der geschilderten Schönheit auf den Helden ab. Bei der idealen, vollkommenen Schönheit des Mädchens muß sie eine zündende sein, also ausnahmslos sofort erfolgen[84]). Dadurch wird nicht nur einer Begriffsverwechslung von Schönheit und Erhabenheit wirksam vorgebaut, sondern bei der idealen Größe und Vollkommenheit des Helden auch ein weiteres Moment für die Erkenntnis des Schönheitsgrades seiner Partnerin in der Dichtung gewonnen, also auf die einleitenden allgemeinen Bewertungen der Schönheit in anderer Form zurückgegriffen.

Die Schönheitsbeschreibung ist immer ein geschlossenes Ganzes, ein Teil der Dichtung, muß somit nicht erst aus zerstreuten Bemerkungen vom Leser konstruiert werden. Ihr kommt daher auch bestimmte künstlerische Gliederung, Disposition zu, die jedoch nicht etwa unveränderlich ist, sondern aus deren Register der jeweilige Dichter die seinen Zwecken tauglichen Merkmale ausliest. Im Mittelpunkte des zu Grunde liegenden Schemas steht die Aufzählung der für die Schönheit belangreichen körperlichen Faktoren nebst der Angabe der ihre ästhetische Wirkung charakterisierenden Merkmale. Das fast ausnahmslose Fehlen psychischer Charakteristika neben den körperlichen, wofern sie nicht schon in diesen — z. B. beim Auge — enthalten sind, kann als Beweis für den rein ästhetischen Charakter der Schönheitsbeschreibung gelten. Nur deshalb konnte sich in ihr ein bereits vorhandenes Schönheitsideal spiegeln und sie in der Literatur traditionelles Gut werden. Die Voraussetzung für das durch dasselbe auszulösende »uninteressierte Wohlgefallen« ist die Harmonie aller Teile des Körpers, über die sich der Dichter nicht auszusprechen pflegt, sondern die er nur indirekt in den einleitenden Teilen der Schönheitsbeschreibung antizipiert. Er stellt sich da die Aufgabe, die Schönheitsbeschreibung im Romane zu verankern, indem er aus gegebenen Situationen allgemeine Bewertungen der Schönheit des Mädchens und Angaben über die Art derselben ableitet. Diese ist immer unverkünstelt bei größtmöglicher Schönheit, die sogar den idealen, aus einzelnen in der Natur vorkommenden schönsten Teilen bestehenden Typus des Götterbildes erreicht. Die schönsten Teile, die aus verschiedenen menschlichen Modellen vereinigt wurden, erscheinen da zu einer neuen Einheit harmonisch zusammengesetzt, da dies Ideal den der Natur zu Grunde liegenden Schönheitstypus versinnbildlicht.

Entscheidend für das Vorhandensein dieses idealen Schönheitstypus ist die blonde Haarfarbe, ein geistiger Ausdruck des Auges und ein weiß-roter Teint. Wie diese drei Merkmale das Schönheitsideal *in nuce* ausmachen, knüpft sich vor allem auch an sie sein langes literarisches Leben, charakterisieren sie doch in den meisten Fällen das Weib gegenüber dem mit Epithetis über seine geistigen Vorzüge, nur ausnahmsweise mit einer Körperbeschreibung bedachten Manne. Schon diese Unterscheidung ergibt die Wichtigkeit der herausgehobenen Merkmale für das Zustandekommen sexueller Reize, womit nicht gesagt sein soll: zur Zeit der Rezeption dieser Merkmale in das Schönheitsideal des griechischen Romans. Beweisen doch die Parallelen aus Homer und Alkman*) das hohe Alter einzelner Teile des Schönheitsideals, wenngleich seine Darstellung in der vorliegenden Form als Abart der rhetorischen παρέκβασις ein Produkt der Romanliteratur ist. Sexuelle Reizung bedingte somit das hier besprochene Schönheitsideal, das zunächst nur besonderes sexuell interessiertes Wohlgefallen auslöste, dann perzeptiv und schließlich uninteressiert betrachtet wurde, und so erst in der Kunst und Literatur als würdige körperliche Hülle für außergewöhnliche Erscheinungen angesehen werden konnte, zu denen ja auch die Helden des griechischen Romans gehörten. Mittels seines unveränderlichen Themas wurde von da auch der Rückweg zum Liebesinteresse gefunden, wenn der dritte, dem Übergang zur Erzählung gewidmete Hauptteil der Schönheitsbeschreibung, der Schilderung der Liebeswirkung weiblicher Schönheit auf den Helden gewidmet ist, wodurch der Zweck der Schönheitsbeschreibung erreicht ist.

Danach ist die Abhängigkeit vom Schönheitsideale des griechischen Romans als erwiesen zu betrachten, wenn, wie bei den von Woltmann (a. a. O. S. 470 f.) ausgehobenen Stellen aus Cervantes[85]) eines der drei für den Schönheitstypus bezeichnenden Merkmale in besonderer Betonung verwendet wird. Es darf somit auch die Erklärung dieser Stellen bei Woltmann durch Annahme germanischer Rasseneinflüsse als irrig abgewiesen werden.

III. Anmerkungen.

[1]) »*Ipse eorum opinioni accedo, qui Germaniae populos nullis aliarum nationum conubiis infectos propriam et sinceram et tantum sui similem gentem extitisse arbitrantur, unde habitus quoque corporum, quamquam in tanto hominum numero, idem omnibus: truces et caerulei oculi, rutilae comae, magna corpora . . .*« (Ed. Joannes Müller II, 209.)

---

*) Auf Alkman wies den Verfasser Herr Prof. Dr. R. C. Kukula, der in liebenswürdigem Entgegenkommen auch einige andere Belegstellen beisteuerte und die Arbeit noch während des Druckes förderte.

[2]) Diesem und allen folgenden Zitaten aus Winckelmann liegt zu Grunde: »Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben (von F. J. Riedel), und dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste. Wien, im akademischen Verlage, 1776.« 4°. 2 Bde in einem. LXXII u. 881 S.

[3]) Vgl. Michael Öftering, Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur. Berlin 1901. Literarhistorische Forschungen von Schick und Waldberg. XVIII. Heft. Man beachte die Zusammenfassung des Verfassers S. 44: »Im Jahre 1534 erschien die erste gedruckte Ausgabe der Äthiopica; eine Flut von Übersetzungen folgte bald in allen Kultursprachen Europas und macht es uns erklärlich, daß auf dem fruchtbaren Boden des Heliodorschen Romans eine so vielfältige, allerdings oft mit Unkraut gemischte Frucht heranwuchs.«

[4]) Apollonius v. Tyrland von Heinrich v. Neustadt. Ed. S. Singer, Berlin 1906.

[5]) Nr. CXLVIII. ed. Schmeller S. 53.

[6]) Den Zitaten in dieser Abhandlung liegt zu Grunde der 2. Band von »*Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio riconstrato co' migliori testi e postillato da Pietro Fanfani. Firenze 1857.*« Als griechischen Roman hat das Stück überzeugend nachgewiesen Erwin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876, S. 538—41.

[7]) Zu Grunde liegt »*Daretis Phrygii De excidio Troiae historia recensuit Ferdinandus Meister. Lipsiae* (B. G. Teubner) *1873.*« Der Verfasser des Werkchens leitet die Beschreibung Kapitel XII (p. 14, 9) mit den Worten ein: »*Dares Phrygius, qui hanc historiam scripsit, ait se militasse usque dum Troia capta est, hos se vidisse, cum indutiae essent, partim proelio interfuisse, a Dardanis autem audisse qua facie et natura fuissent Castor et Pollux. fuerunt autem alter alteri similis*« u. s. w. Wie bei den griechischen Romanen wird also hier die Schönheitsbeschreibung durch eine verbindende Einleitung in den Gang der Erzählung eingefügt, wie hier ist auch im griechischen Romane der Übergang von dieser Einleitung zur Beschreibung nicht allmählich gleitend, sondern plötzlich, z. B. Xenophon v. Ephesus I, 2, p. 184, 20. Heliodor III, 4, p. 272, 30 (vgl. die Anknüpfung mit γάρ und μέν . . . δέ). Besonders scharf bei dem Nachahmer Heliodors Achilles Tatius I, 4, p. 30, 10: Τοιαύτην εἶδον ἐγώ ποτ' ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην. ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ u. s. w. Eustathius Macrembolita, der wieder Achilles Tatius kopiert, III, 6, p. 38, 14.

[8]) Hier genügt es, auf die Nachweise in Meisters »Praefatio« zur Dares-Ausgabe S. XVIII—L zu verweisen. Parallelen aus byzantinischen Autoren, speziell zu den Schönheitsbeschreibungen, vgl. S. 14 f.

[9]) Vgl. Rohde a. a. O. 335. So eröffnet z. B. Longus seine Hirtengeschichten mit der Beschreibung eines Bildes, das den Gegenstand derselben darstellt (Prooemium p. 131), so geht auch Achilles Tatius (I, 1) von einer Beschreibung eines den Raub der Europa darstellenden Gemäldes aus. Aber auch Festzüge werden gerne geschildert. Die Beispiele ließen sich häufen.

[10]) Daß besonders die Heldin Gegenstand solcher Schönheitsbeschreibungen wurde, der männliche Teil in den seltensten Fällen und da nur durch verstreute Merkmale gekennzeichnet wurde, ist, da der Natur der Dinge entsprechend, nicht verwunderlich.

[11]) Außer den bereits genannten Autoren sind folgende in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen:

Xenophons von Ephesus *Ephesiaca de amoribus Anthiae et Habrocomae libri* V (ed. G. A. Hirschig).

Heliodors *Aethiopicorum libri* X (ed. G. A. Hirschig).

Achilles Tatius' von Alexandria *De Clitophontis et Leucippes amoribus libri* VIII (ed. G. A. Hirschig).

Charitons von Aphrodisias *De Chaerea et Callirrhoe* (ed. G. A. Hirschig).

Longus' *Pastoralium de Daphnide et Chloe libri* IV (ed. G. A. Hirschig).

Nicetas' Eugenianus *Drosillae et Chariclis rerum libri* IX (ed. J. F. Boissonade).

Alle diese Romane in der Sammlung »*Erotici Scriptores. Parisiis* (A. F. Didot) *1856.*« Dazu kommen noch

Eustathii Macrembolitae Protonobilissimi, De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI. Recensuit Isidorus Hilberg. Vindobonae A. Hoelder 1876.

Historia Apollonii regis Tyri iterum recensuit Alexander Riese. Lipsiae (B. G. Teubner) *1893.*

L. Apuleii opera omnia, ed. G. F. Hildebrand. I. Metamorph.

Die genaue Schönheitsbeschreibung in des Theodorus Prodromus Geschichte der Rhodanthe und des Dosikles I, 39 ff. blieb leider unzugänglich.

[12]) Ἄνθεια, θυγάτηρ Μεγαμήδους καὶ Εὐίππης, ἐγχωρίων. Xenoph. I, 2, p. 184, 15. — Achill. Tat. I, 3, p. 29, 49. — Kallirrhoe wird als Tochter des Ἑρμοκράτης, ὁ Συρακοσίων στρατηγός, οὗτος ὁ νικήσας Ἀθηναίους eingeführt, Chariton I, 1, p. 415, 3. — Bei Eustathius I, 7, p. 7, 5 ist Hysmine des vornehmen Aulicomiers Sosthenes und der Panthia Tochter, wie bei Achilles Leucippe die des vornehmen Byzantiners Sostratus und der Panthia. Eustathius kopiert Achilles bis ins einzelne. — Nicetas I, 117: Δρόσιλλα παρθένος und II, 60 παρθένος Καλλιγόνη. — Desgleichen nennen Apuleius (Metam. II, 8 f.) und Dares (Kap. 12, 13) einfach die Namen ihrer Heldinnen. Boccaccio (V, 1, p. 4) sagt: *il cui nome era Efigenia.*

[13]) *Atque patriae nomine eam cognominetis Tharsiam* XXVIII, p. 54, 11. — Charikles sagt (III, 33, p. 267, 42): Καὶ ἔστι νῦν ἡ παῖς ἐνταῦθα σὺν ἐμοί, παῖς μὲν οὖσα ἐμὴ καὶ ὄνομα τοὐμὸν ὀνομαζομένη.

[14]) Ἡ μὲν δὴ Νάπη . . . μήτηρ εὐθὺς ἦν καὶ ἐφίλει τὸ παιδίον, ἅτε ὑπὸ τῆς οἰὸς παρευδοκιμηθῆναι δεδοικυῖα, καὶ τίθεται καὶ αὐτὴ ποιμενικὸν ὄνομα πρὸς πίστιν αὐτῷ, Χλόην. Long. I, 6, p. 133, 8. Sie entpuppt sich später gelegentlich eines Gastmahles, bei dem alle vornehmsten Mytilenier zugegen waren (IV, 34, p. 178, 10), als Tochter einer Rhode und eines vornehmen Megakles, der das Mädchen infolge unglücklicher Vermögensumstände ausgesetzt hatte, dann aber reich geworden und kinderlos geblieben war (IV, 35). Die typische genealogische Bezeichnung ist also hier nachgetragen.

[15]) Anthia ist alt ἔτη τεσσαρακαίδεκα. — Von Chariklea heißt es III, 33, p. 267, 53: παρθενεύειν τὸν πάντα μοι βίον διατείνεται καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ζάκορον αὐτὴν ἐπιδοῦσα, θήραις τὰ πολλὰ σχολάζει καὶ ἀσκεῖ τοξείαν.

[16]) Ἤγετο δὲ τῆς Ἀρτέμιδος ἐπιχώριος ἑορτὴ ἀπὸ τῆς πόλεως ἐπὶ τὸ ἱερόν . . . Πολὺ δὲ πλῆθος ἐπὶ τὴν θέαν, πολὺ μὲν ἐγχώριον, πολὺ δὲ ξενικόν . . . Ἑκάστη δ'αὐτῶν ὡς πρὸς ἐραστὴν ἐκεκόσμητο. Ἦρχε δὲ τῆς τῶν παρθένων τάξεως Ἄνθεια . . . Xenoph. I, 2, p. 183, 37. Ἦν δὲ τὸ κάλλος τῆς Ἀνθείας οἷον θαυμάσαι καὶ πολὺ τὰς ἄλλας ὑπερβάλλετο παρθένους. Ibid. 184, 16.

[17]) ἐπεὶ τοῦ νεὼ τῆς Ἀρτέμιδος ἐξήλασεν ἡ καλὴ καὶ σοφὴ Χαρίκλεια, τότε, ὅτι καὶ Θεαγένην ἡττηθῆναί ποτε δυνατόν, ἐγνώκαμεν. ἀλλ' ἡττηθῆναι τοσοῦτον ὅσον ἀκραιφνὲς γυναικεῖον κάλλος τοῦ πρώτου παρ' ἀνδράσιν ἐπαγωγότερον. Hel. III, 4, p. 272, 26.

[18]) Εἵποντο . . . πολὺ πλῆθος οἰκετῶν καὶ θεραπαινίδων, ἃς συνεκπέμψας ὁ Σώστρατος ἐτύγχανε ταῖς γυναιξίν. Ἐν μέσοις δ' ἦν γυνὴ μεγάλη καὶ πλουσία τῇ στολῇ. Ὡς δ'ἐπέ-

τεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπ'αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεταί μοι, καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. Achill. I, 4, p. 30, 3.

[19])

. . . καὶ Δρόσιλλα παρθένος,
σὺν ταῖς κατ' αὐτὴν καὶ κόραις καὶ παρθένοις,
τὸ τεῖχος ἤδη τῆς πολίχνης ἐξέδυ,
χοροῦ καλὴν τόρνωσιν ἐνστησαμένη.

Nicetas I, 116.

[20]) . . . *un pratello d'altissimi alberi circuito, nell' un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane . . . et a piè di lei similmente dormivano due femine et uno uomo, servi di questa giovane.* Bocc. V, 1, p. 3.

[21]) *Quodam die feriato Dionysias cum filia sua nomine Philomusia et Tharsia puella transibat per publicum* XXXI, p. 59, 3. — *Subito introiuit filia regis* XV, p. 28, 1 *hist. Apollon.*

[22]) Ἀφροδίτης ἑορτὴ δημοτελὴς καὶ πᾶσαι σχεδὸν αἱ γυναῖκες ἀπῆλθον εἰς τὸν νεών. Τέως δὲ μὴ προϊοῦσαν τὴν Καλλιρρόην προήγαγεν ἡ μήτηρ, τοῦ Ἑρμοκράτους κελεύσαντος προσκυνῆσαι τὴν θεόν. τότε δὲ Χαιρέας ἀπὸ τῶν γυμνασίων ἐβάδιζεν οἴκαδε . . . Ἐκ τύχης οὖν περί τινα καμπὴν στενωτέραν συναντῶντες περιέπεσον ἀλλήλοις, τοῦ θεοῦ πολιτευσαμένου τήνδε τὴν συνοδίαν ἵν' ἑκάτερος τῷ ἑτέρῳ ὀφθῇ. Charit. I, 1, p. 415, 21.

[23]) Chloe, die Daphnis schon liebt, belohnt ihn für den Sieg in einem musikalisch-poetischen Wettstreite mit Dorkon durch einen Kuß. Da erst βλέπειν μὲν ἤθελε τὴν Χλόην, βλέπων δ' ἐρυθήματος ἐπίμπλατο. Anschließend an dies Zeichen seiner Liebe folgt die Aufzählung von Chloens Schönheiten. Long. I, 17, p. 136, 54.

[24]) καὶ δὴ τὴν Ὑσμίνην περὶ τὴν κλίνην ὁρῶ τὴν ἐμήν, ἣν μηδὲν αἰδεσθεὶς ὅλαις ἐφέλκομαι ταῖς χερσί, καὶ τῇ κλίνῃ παρακαθίζω. Ἔρως γὰρ ἀναιδείας πατήρ. Ἡ δ' αἰδεῖται μὲν ὡς παρθένος καὶ τὴν μὴ πειθομένην τὰ πρῶτα καθυποκρίνεται, νικᾶται δ' ὅμως ὡς παρθένος ἀνδρός . . . Καὶ ἡ μὲν τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπὶ τὴν γῆν ἐπαττάλευσεν, ἐγὼ δὲ τοὺς ἐμοὺς ὅλους ἐπὶ τὸ τῆς κόρης ἀνεσκολόπισα πρόσωπον. Eustath. I, 8, p. 7, 7.

[25]) *Omnes dicebant »felix pater cuius filia est Tharsia, illa uero, quae adhaeret lateri eius, multum turpis est atque dedecus« XXXI.*

[26]) *Ma, parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per addietro da lui vedute . . .* p. 4.

[27]) *Videntes omnes ciues speciem Tharsiae ornatam, omnibus ciuibus et honoratis miraculum apparebat XXXI.* — Von der Tochter des Königs Antiochus heißt es ebenda III, p. 5, 7: *Atqui plurimi undique reges, undique patriae principes propter incredibilem puellae speciem contempta morte properabant.*

[28]) Καλλιρρόην . . . θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας I, 1, p. 415, 5.

[29])

Μῦθον τὸ Σειρήνειον ἐννοῶ μέλος,
ἀφ' οὗ τὸ σὸν πρόσωπον εἶδον, παρθένε.
Αὐχεῖς, ἰδού, τὸ κάλλος ὑπὲρ τὸν λόγον.
διδοῖς ἐμοὶ τὸ φίλτρον ὑπὲρ τὴν φύσιν.
λιθοῦσα πλήττεις οὐδὲ γὰρ φεύγειν δίδως. II, 202.

Sollte bei dieser Stelle nicht bewußte Anlehnung an Alkmans ἁ δὲ τῶν Σηρηνίδων ἀοιδοτέρα (Anthol. lyr. Graeca Bergk-Hiller [4], p. 170, 96) vorliegen?

[30]) Winckelmann p. 304: »Diana hat mehr als alle anderen oberen Göttinnen die Gestalt und das Wesen einer Jungfrau, und ist mit allen Reizungen ihres Geschlechts begabt, ohne sich derselben bewußt zu sein.«

[31]) Πολλάκις αὐτὴν ἐπὶ τοῦ τεμένους ἰδόντες Ἐφέσιοι προσεκύνησαν ὡς Ἄρτεμιν I, 2, p. 184, 26.

[32]) Chariklea ist Artemispriesterin. — Οἱ μὲν γὰρ θεόν τινα ἔλεγον, ἢ Ἄρτεμιν, ἢ τὴν ἐγχώριον Ἶσιν, οἱ δ' ἱέρειαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἐκμεμηνυῖαν καὶ τὸν ὁρώμενον πολὺν φόνον ἐργασαμένην. Hel. I, 2, p. 226, 41. Hier ist Schwanken nach rationalistischerer Auffassung wahrzunehmen.

[33]) Τοιαύτην εἶδον ἐγώ ποτ' ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην. Achill. I, 4, p. 30, 10.

[34]) ἰδὼν ἂν ἔφης ... μητρὸς Σελήνης, πατρὸς Ἡλίου τέκνον. Nicetas II, 74. — Ἔρωτος ἦν ἄγαλμα (vgl. Eusthat. III, 6, p. 39, 1 ἦν ὁ τῆς κόρης ὀφθαλμὸς ὄντως Ἔρωτος κάτοπτρον), τέκνον Ἡλίου, φέρουσα πατρὸς ἐμφέρειαν Ἡλίου, ἢ καὶ πρὸς αὐτὸν ἀντερίζουσα πλέον. Ibid. II, 85.

[35]) ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον, οὐδὲ Νηρηίδος ἢ νύμφης τῶν ὀρείων ἀλλ' αὐτῆς Ἀφροδίτης παρθένου. I, 1, p. 415, 6. Im weiteren Verlaufe charakterisiert Chariton durch diesen Vergleich den Unterschied zwischen Volk und Hochgestellten, jene halten Kallirrhoe für eine Nereide (III, 2, p. 441, 48), diese für Aphrodite (V, 9, p. 471, 29).

[36]) *Uirginem speciosissimam in qua nihil rerum natura exerrauerat, nisi quod mortalem statuerat.* I.

[37]) *[Cimone] dubitava non fosse alcuna Dea.* V, 1, p. 4.

[38]) Die Ähnlichkeit der Charikleia mit der Andromeda ist, da eine natürliche Ursache angegeben wird, in diesem Zusammenhange nicht beweiskräftig. Vgl. Heliodor X, 14 f., p. 397.

[39]) προσηύχοντο δὲ πάντες καὶ προσεκύνουν καὶ τοὺς γονεῖς αὐτῆς ἐμακάριζον. ἦν δὲ διαβόητος τοῖς θεωμένοις ἅπασιν Ἄνθεια ἡ καλή. Ὡς δὲ παρῆλθε τὸ τῶν παρθένων πλῆθος, οὐδεὶς ἄλλο τι ἢ Ἄθειαν ἔλεγεν. Xenoph. I, 2, p. 184, 31.

[40]) Φήμη δὲ τοῦ παραδόξου θεάματος πανταχοῦ διέτρεχε καὶ μνηστῆρες κατέρρεον εἰς Συρακούσας, δυνασταί τε καὶ παῖδες τυράννων, οὐκ ἐκ Σικελίας μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐξ Ἰταλίας καὶ Ἠπείρου καὶ ἐθνῶν τῶν ἐν Ἠπείρῳ. Chariton I, 1, p. 415, 8. Vgl. Nicetas II, 71 οὕτως ἐχούσης τοῦ προσώπου τῆς θέας, ὡς μακαρὸς ἐξήγγειλε τῆς φήμης λόγος.

[41]) πρὶν δυσκινήτους ἐκ χρόνων ἀμετρίας γέροντας εἷλκε πρὸς ἔρωτα τῇ θέᾳ, οὐ πῦρ μόνον πνέοντας εὐζώνους νέους. II, 82. Vgl. Homer Il. III, 156 f. — Τὰς τῶν ὁρώντων ἐξελίθου καρδίας, ὁδοιποροῦντας ἐξεθήρευε πλέον. οὐκ ἔβλεπε βλέποντας ἐξ ἀπλαστίας, ἀλλ' ἔφλεγε ξύμπαντας ἐξ εὐμορφίας. Nicetas II, 77.

[42]) Θάμβημα δ' ἄρ' ἦν συγχορευούσαις κόραις λειμῶνος ἐντὸς τοῦ νεὼ Διονύσου. Ibid. I, 150.

[43]) In die Schönheitsbeschreibungen des Dares haben auch Urteile über geistige Eigenschaften Eingang gefunden, so ist *Helena animi simplicis, blanda, Polyxena animo simplici, larga, dapsilis, Briseis animo simplici, blanda, affabilis, verecunda, pia.* Das *animo simplici,* also die einfache Sinnesart, dann das ungezierte Betragen fällt auf, weil es nur von den drei genannten Frauen, als den drei schönsten, ausgesagt wird.

[44]) *Una bellissima giovane* Boccaccio V, 1, p. 3. τὰ πάντα τερπνά Nicetas I, 132.

[45]) Ὡς οὐρανὸς γὰρ ἦν ἔναστρος ἡ κόρη. Nicet. I, 120. — γῆς ἄστρον ἐξαστράπτον, οὐρανοῦ ῥόδον. Ibid. I, 130.

[46]) ἔτη μὲν τεσσαρακαίδεκα ἐγεγόνει, ἤνθει δ' αὐτῆς τὸ σῶμα ἐπ' εὐμορφίᾳ, καὶ ὁ τοῦ σχήματος κόσμος πολὺς εἰς ὥραν συνεβάλλετο. I, 2, p. 184, 18.

[47]) τὸ ἐρυθρὸν διεσπασμένον καὶ οἷον διεσπαρμένον, οὐχ οἷον πλάττει χεὶρ καὶ τέχνη βάπτει καὶ νὺξ μαραίνει καὶ ὕδωρ ἐκπλύνει. III, 6, p. 39, 3.

[48]) ἔοικεν ὡς ἔμιξε γάλα καὶ ῥόδα, καὶ συνδιεχρώσατο, κατὰ ζωγράφος, ταύτης τὸ σῶμα λευκέρυθρον ἡ φύσις. I, 147.

[49]) *Denique pleraeque indolem gratiamque suam probaturae lacinias omnes exuunt, amicula dimovent, nudam pulchritudinem suam praebere se gestiunt, magis de cutis roseo rubore quam de vestis aureo colore placiturae.* Metam.

2, 8. — *Sed in mea Fotide non operosus sed inordinatus ornatus addebat gratiam.* Ibid. 2, 9.

[50]) *Una ... giovane con un vestimento in dosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondea, et era solamente della cintura in giù coperta d' una coltre bianchissima e sottile.* V, 1, p. 3.

[51]) *Apollo* Χρυσοκόμας *cognominatur a fulgore radiorum, quos vocant comas aureas solis. Macrobii Ambrosii Theodosii Saturnal.* Lib. VII (ed. L. Janus, Quedlinbg. u. Lpzg. 1852), 2.

[52]) ξανθῆς δὲ κόμης ἕλε [Ἀθήνη] Πηλείωνα. Ilias I, 197. *Castor et Pollux, capillo flavo. — Alexander (= Paris), capillo ... flavo. — Achilles capillo myrteo.* Dares Phrygius 12/13. — Eine interessante Ergänzung zu Winckelmann bieten Nachrichten über Naturkräfte, die dies Schönheitsideal zu erzeugen im stande sind, z. B. Schol. Eur. Tro. 228 ed. Schwartz: Der Fluß Κρᾶθις ... ἐν Ἰταλίᾳ, οὗ νῦν μέμνηται ὁ Εὐριπίδης, ἐν ᾧ ἐάν τις λούσηται, λελιπασμένος ἀνέρχεται ὡς δοκεῖν ἀληλίφθαι· καὶ τὴν τρίχα ξανθίζει ὡς ἐν ὀλίγαις ἡμέραις τὸν λουόμενον ἐν αὐτῷ πυρρότριχα γίνεσθαι [hier auch die richtige Auffassung, daß rotes Haar nur eine extreme Steigerung des blonden sei]. ἔνιοι δέ φασι, τὸν μὲν Κρᾶθιν τοῦτο μὴ ποιεῖν, τὸν δὲ ἐν Τροίᾳ Ξάνθον, ἀφ' οὗ καὶ ἐπονομάζεται Σκάμανδρος καλούμενος· τὸν δὲ Εὐριπίδην ἐπὶ τοῦ Κράθιδος τοῦτο μετενηνοχέναι. ὁ δὲ Αἰσχρίων φησὶν ὅτι ἐν Πελοποννήσῳ ἦν Κρᾶθις καλούμενος ποταμός, ὃς ἐποίει τὰς κόμας ξανθὰς τῶν λουομένων etc. Vgl. Ovid Met. XV, 315. Ael. n. an. VIII, 2, 1. Etymolog. Magn. vv. Σκάμανδρος und Ξάνθος.

[53]) Xenoph. I, 2, p. 184, 20 κόμη ξανθή; Achill. Tat. I, 4, p. 30, 10; Long. I, 17, p. 137, 9. Τότε πρῶτον καὶ τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμασεν ὅτι ξανθή. Im Kontrast dazu heißt es von Daphnis ibid. I, 13, p. 135, 14 Ἦν δὲ ἡ μὲν κόμη μέλαινα [καὶ πολλή]; Nicetas I, 136 ὁ βόστρυχος χρύσειος· αἱ πλοκαμίδες ξανθαί, μελιχραί, χρυσοειδεῖς, κοσμίαι, τεταμέναι τε καὶ πνέουσαι τοῦ μύρου. — II, 207: Ξανθὸν τὸ πλέγμα· δεῦθι, χρυσέ, γῆν πάλιν.

[54]) Heliodor III, 4, p. 272, 53 ῥοδοειδῆ τε καὶ ἡλιῶσαν [sc. κόμην]; Nicetas vgl. Anm. 53 und στιλπνὴ κόμη I, 126; Boccaccio V, 1, p. 4 *i capelli, li quale d'oro estimava.* — Die Stelle bei Nicetas II, 207 beweist (Anm. 53), daß man unter ξανθός und χρυσοειδής nichts wesentlich Verschiedenes verstand; die beiden Wörter waren synonym. Diese Synonymität scheint auch der bildenden Kunst zu statten gekommen zu sein, die blondes Haar durch Vergoldung anzeigte, was dann wieder auf die Literatur zurückwirkte (vgl. Anm. 51). Winckelmann 428: »An der mediceischen Venus waren die Haare vergoldet, so wie an dem Kopfe eines Apollo im Museo Capitolino; am deutlichsten aber fand es sich an einer schönen Pallas in Lebensgröße, von Marmor, unter den herkulanischen Statuen zu Portici, und das Gold war in so dicken Blättern aufgelegt, daß dasselbe konnte abgenommen werden.«

[55]) Apul. Metam. 2, 9: *Quid, cum capillis color gratus et nitor splendidus illucet, et contra solis aciem vegetus fulgurat, vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat adspectum? et nunc ut aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caerulos columbarum colli flosculos aemulatur ...* Dagegen hat die Beschreibung einer Modeschönen, die tadelnd der afrikanische Bischof Commodianus (*instr.* II, 18) entwirft, nichts mit dem literarischen, überlieferten Schönheitsideale zu tun. Sie stützt sich vielmehr auf durch Anschauung des schwarzhaarigen afrikanischen Nationaltypus gewonnene Erkenntnis, wie denn auch die Commodian vorschwebende Schmucklosigkeit nicht dadurch erhöhter ästhetischer Wirksamkeit, sondern asketischen Zielen dient:

Matrona vis esse Christiana — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Ornas et ad speculum cincinnios reflexos
Nec non et inducis malis medicamina falsa
In oculis puris stibium perverso decore
Seu crines tingis, ut sint toto tempore nigri!

[56]) Metam. 2, 8: ... *si cuiuslibet eximiae pulcherrimaeque feminae caput capillo spoliaveris et faciem nativa specie nudaveris, licet illa coelo deiecta, mari edita, fluctibus educata, licet in quam Venus ipsa fuerit, licet omni Gratiarum choro stipata et toto Cupidinum populo comitata et balteo suo cincta, cinnama fragrans et balsama rorans calva processerit, placere non poterit nec Vulcano suo.* — Ibid. 2, 9. *Tanta denique est capillamenti dignitas, ut quamvis auro veste gemmis omnique cetero mundo exornata mulier incedat, tamen nisi capillum distinxerit, ornata non possit audire.*

[57]) Winckelmann p. 428: »Die Haare sind an vielen Statuen rot gefärbt, wie zu sehen ist an der angeführten Diana des herkulanischen Musei, und eben daselbst an einer kleinen Venus von drey Palmen hoch, die sich ihre benetzten Haare mit beyden Händen ausdrücket, wie auch an einer bekleideten weiblichen Statue mit einem idealischen Kopfe, in dem Hofe des Musei daselbst.«

[58]) κόμη ξανθή, ἡ πολλὴ καθειμένη, ὀλίγη πεπλεγμένη, πρὸς τὴν τῶν ἀνέμων φορὰν κινουμένη. Xenoph. I, 2, p. 184, 20. — Ἡ κόμη, οὔτε πάντῃ διάπλοκος, οὔτ' ἀσύνδετος, ἀλλ' ἡ μὲν πολλὴ καὶ ὑπαυχένιος, ὤμοις τε καὶ νώτοις ἐπεκύμαινε, τὴν δ' ἀπὸ κορυφῆς καὶ τοῦ μετώπου δάφνης ἁπαλοὶ κλῶνες ἔστεφον, ῥοδοειδῆ τε καὶ ἡλιῶσαν διαδέοντες καὶ σοβεῖν ταῖς αὔραις ἔξω τοῦ πρέποντος οὐκ ἐφιέντες. Heliod. III, 4, p. 272, 50.

[59]) *Quid, cum frequenti sobole spissus cumulat verticem vel prolixa serie porrectus dorsa permanat?* Apul. Metam. 2, 9.

[60]) *Uberes enim crines leniter remissos et cervice dependulos, ac dein per colla dispositos sensimque sinuato patagio residentes, paulisper ad finem conglobatos in summum verticem modus adstrinxerat.* Apul. Metam. 2, 9.

[61]) θατέρᾳ δὲ λαμπάδιον ἡμμένον καὶ οὕτως ἔχουσα πλέον ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν σέλας ἢ τῶν δᾴδων ἀπηύγαζεν. Hel. III, 4, p. 278, 4.

[62]) ὀφθαλμοὶ γοργοί, φαιδροὶ μὲν ὡς κόρης, φοβεροὶ δ' ὡς σώφρονος Xenoph. I, 2, p. 184, 22. — ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ Achill. Tat. I, 4, p. 30, 10. — ὄμμα ... γοργὸν καὶ μάλα φαιδρόν Eustath. III, 6, p. 38, 16. — *Andromacham oculis claris* Dar. Phryg. 12. — *Cassandram [futurorum praesciam!] oculis micantibus* ibid. — Vgl. Ilias 1, 98, wo *Chruseis* ἑλικώπις κούρη heißt. — Farblose Urteile in Dares: *Polyxenam, Briseidam — oculis venustis;* ebenso Alexander *(oculis pulcherrimis),* die übrigen Helden werden aber nicht als glanz- oder schönäugige geschildert, das Epitheton scheint also nach Dares Geschmack nur weiblichen Augen passend. Wie mager die Charakteristik des Auges durch diese Bezeichnung seines Ausdruckes in den meisten Fällen wird, geht schon daraus hervor, daß in allen hier zusammengestellten Beispielen Epitheta dafür genügen; ihre stereotype Wiederholung zeigt auch, daß sie kaum mehr lebendig gefühlt, sondern schon feste Formeln der Schönheitsbeschreibung waren.

[63]) *Ma come gli occhi di lei vide aperti, così in quegli fiso cominciò a riguardare, seco stesso parendogli che da quegli una soavità si movesse, la quale il rimpiesse di piacere mai da lui non provato.* V, 1, p. 4.

[64]) Longus in einem aus der hirtlichen Umgebung geholten Vergleiche I, 17, p. 137, 10: τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι καθάπερ βοός. — Eustath. III, 6, p. 38, 16 ὄμμα μέλαν ... ὁ κύκλος αὐτῷ κατὰ μέρος ὠξύνετο· καὶ ἦν τὸ σχῆμα τοῖς ὀφθαλμοῖς κωνοειδὲς μᾶλλον ἢ κυκλοειδές. — Nicetas I, 125 ὀφθαλμὸς αὐτῆς εὐπερίγραφος, μέλας. Nur Theagenes im Heliodor (II, 35, p. 269, 29), eine Achilleische Erscheinung (Ἀχίλλειόν τι

τῷ ὄντι πνέων) hat bläuliche Augen: ὀφθαλμὸς οὔπω μὲν χαροπός, χαροπώτερον δὲ μελαινόμενος, σοβαρόν θ' ἅμα καὶ οὐκ ἀνέραστον βλέπων, οἷον θαλάσσης ἀπὸ κύματος εἰς γαλήνην ἄρτι λεαινομένης. So viel seelische Schilderung wagte, wohl wegen der herrschenden Kunstanschauung, Heliodor dem Auge der Chariklea nicht zuzuwenden.

[65]) ἡ περὶ τὴν ἐπιβλεφαρίδα θρὶξ παντελῶς ἐμελαίνετο III, 6, p. 38, 19. Vgl. νεανίδων ἰανοβλεφάρων ἄγαλμα Alkman, Anthol. lyr. Gr. p. 169, 68.

[66]) Vgl. Ilias 1, 528 κυανέῃσι ἐπ' ὀφρύσι. — ὀφρὺς μέλαινα, τὸ μέλαν ἄκρατον Achill. Tat. I, 4, p. 30, 11; Eustathius III, 6, p. 38, 15.

[67]) ἶρις τὸ σχῆμα ἢ κατὰ σελήνην μηνοειδές. Eustath. III, 6, p. 38, 15. — κυκλοειδεῖς ὀφρύες. Nicet I, 132. — τὰ κυκλοειδῆ τόξα τὰ τῶν ὀφρύων ὡς τόξον ἣν ἔρωτος ἐγκεχαρμένου. Ibid. I, 145.

[68]) *Helenam notam inter duo supercilia habentem. — Briseidam superciliis iunctis.* Diese Anschauung des Dares dürfte auf bildliche Darstellungen der Helena und Briseis zurückgehen.

[69]) An den Homerischen Vergleich Ilias 4, 141 f. Ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ Μῃονὶς ἠὲ Κάειρα, παρήϊον ἔμμεναι ἵππων schließt Achilles Tatius I, 4, p. 30, 11 an: λευκὴ παρειά, τὸ λευκὸν εἰς μέσον ἐφοινίσσετο καὶ ἐμιμεῖτο πορφύραν, οἵαν εἰς τὸν ἐλέφαντα Λυδία βάπτει γυνή. Eustathius sieht den höchsten Farbenglanz in unverschminktem Rot: Παρειὰ λευκή· τὸ λευκὸν ἄκρατον (vgl. für die Wendung Achilles Tatius Anm. 66), ἐς ὅσον οὐκ ἠρυθραίνετο· τὸ μέσον ἐρυθρόν· τὸ ἐρυθρὸν διεσπασμένον καὶ οἷον διεσπαρμένον, οὐχ οἷον πλάττει χεὶρ καὶ τέχνη βάπτει καὶ νὺξ μαραίνει καὶ ὕδωρ ἐκπλύνει. III, 6, p. 39, 2. — Nicetas I, 124: παρειὰς ἐξέρυθρος ὡς ῥόδον. — πυρσὸν αἰγλήεντα λευκερυθρόχουν αἱ τῶν παρειῶν ἐξέπεμπον λαμπάδες. I, 133. Man vgl. dazu Heliodor I, 2, p. 226, 19, wo es vom verwundeten Theagenes heißt: ἡ παρειὰ καταρρέοντι τῷ αἵματι φοινιττομένη, λευκότητι πλέον ἀντέλαμπεν. Chariton I, 1, p. 415, 27 sagt von Chäreas: ἐπήνθει γὰρ αὐτοῦ τῷ λαμπρῷ τοῦ προσώπου τὸ ἐρύθημα τῆς παλαίστρας ὥσπερ ἀργύρῳ χρυσός. Diese Gegenüberstellung kommt auch noch bei der Beschreibung des Amor Apul. Metam. 5, 22 zu ihrem Rechte: *cervices lacteas, genasque purpureas.* Unbildliche Bezeichnungen auch bei Nicetas I, 126 πορφυρῆ παρειά. — I, 139 ἡ γνάθος . . . ἐστιλβωμένα. Vgl. noch Alkmans ἀργύριον πρόσωπον.

[70]) Τὸ στόμα συμμέτρως διέρρηκται III, 6, p. 39, 6, womit nicht gesagt ist, daß Ober- und Unterlippe gleich groß seien. Vgl. Winckelmann p. 362.

[71]) *Helenam ore pusillo. — Cassandram ore rotundo.* Bei Boccaccio ist noch ein Rest einer früher wohl vorhandenen Beschreibung des Mundes erhalten, wenn es von Cimone heißt (V, 1, p. 4) *lodando la bocca.*

[72]) Eustathius: Χορὸς ὀδόντων λευκός, συστοιχίαν φέρων εὐάρμοστον καὶ πρὸς τὸ χεῖλος ἀνάλογον, ἃς παρθένοι τοῖς χείλεσιν οἰκουρούμεναι. III, 6, p. 39, 8. — Nicetas: τῶν ὀδόντων ἡ θέσις, ὡς σύνθεσίς τις μαργάρων λευκοχρόων. I, 143.

[73]) Nicetas Eugenianus ῥὶς γρυπή I, 126. εὔτορνος ἡ ῥίς I, 143. Vgl. Dares Phrygius »*Nestorem naso obunco longo*«. Winckelmann p. 47: »Der begreifliche Beweis von der vorzüglichsten Form der Griechen und aller heutigen Levantiner ist, daß sich gar keine gequetschten Nasen unter ihnen finden, welche die größte Verunstaltung des Gesichts sind.«

[74]) Eustathius III, 6, p. 39, 11 ἡ ῥὶς κέντρου λόγον ἐπέχει πρὸς ὅλον τὸ κύκλωμα [sc. τοῦ προσώπου].

[75]) τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος Long. I, 17, p. 137, 10. — Abgesehen von den unmittelbar vorher rot genannten Wangen χιὼν δὲ τἄλλα τοῦ προσώπου τῆς κόρης Nicetas I, 135. — Τὸ χρῶμα λευκόν. ἔρρε, μαργάρων χάρις. Ibid. II, 209. — *De cutis roseo robore* Apuleius Metam. 2, 8. — *Andro-*

macham, Polyxenam, Briseidam: candidam Dares. — *Delle candide carni* Bocc. V, 1, p. 3.

[76]) τὸ τῆς κόρης ... πρόσωπον· ἦν γὰρ πλῆρες φωτός, πλῆρες χάριτος, πλῆρες ἡδονῆς. III, 6, p. 38, 14.

[77]) Ὅλον τὸ πρόσωπον κύκλος ἀνεπισφαλής (III, 6, p. 39, 11), folgt die Stelle Anm. 74. Winckelmann p. 47: »Vesalius beobachtet, daß die Köpfe der Griechen und der Türken ein schöneres Oval haben, als der Deutschen und Niederländer (*de corp. hum. fabr.* I, 5, p. 23).«

[78]) Diese war für Apuleius' Anschauungsweise bereits so zwingend, daß er sich beim Leser entschuldigt, als er, um die Wichtigkeit schöner Haare klarzulegen, eine mit allen Schönheiten ausgerüstete weibliche Idealfigur ohne Haare zeichnet: »*quod nefas dicere neque sit ullum huius rei tam dirum exemplum*« (Metam. 2, 8).

[79]) Vgl. Apuleius, Metam. 2, 8: *Vel quid ego de ceteris aio, cum semper mihi unica cura fuerit, caput capillumque sedulo et publice prius intueri et domi postea perfrui: sicque iudicii huius apud me certa et statuta ratio est, vel quod praecipua pars ista corporis, in aperto et perspicuo posita prima nostris luminibus occurrit, et quod in ceteris membris floridae vestis hilaris color, hoc in capite nitor nativus operatur.*

[80]) καὶ εἰ μὴ φρίσσω τὸν Ἔρωτα καὶ μᾶλλον ἐκ τῆς πείρας αὐτῆς εἶπον ἄν, ἀλλὰ σιγήσω τὸ ἐφεξῆς, ἵνα μὴ καὶ πάλιν καταβροντήσῃ με τὸ μειράκιον III, 6, p. 39, 13.

[81]) ὁ τράχηλος ἐστιλβωμένα Nicetas I, 139. — *Cervices lacteas* Apul. Metam. 5, 22. Vgl. Boccaccio V, 1, p. 4 *lodando la gola.*

[82]) *Andromacham longam. — Hecubam magnam. — Polyxenam altam. — Cassandram mediocri, Briseidam non alta statura.* Dares. — εὔρυθμος ἥβην Nicetas I, 123. — ἥβης τὸ μέτρον ὡς κυπάριττος νέα ibid. I, 142.

[83]) Xenoph. I, 2, p. 184, 23 ἐσθής, χιτὼν ἁλουργής, ζωστὸς εἰς γόνυ, μέχρι βραχιόνων καθειμένος. Vgl. Winckelmann 400: »Callimachus führet diese Göttinn [Diana] redend ein, mit Bitte an den Jupiter, ihr unter anderen Dingen zu verstatten, ihren Rock bis an die Knie aufgeschürzt zu tragen (Hymn. Dian. v. 11).« 401: »Die Jungfrauen so wohl, als Weiber banden den Rock nahe unter den Brüsten (Valer. Flaccus Argon. 7, 355), wie noch itzo an einigen Orten in Griechenland geschiehet (*Pococke's Description of the East* II, 1, p. 266) ...« — Heliod. III, 4, p. 272, 30 χιτῶνα δ' ἁλουργῆ ποδήρη χρυσαῖς ἀκτῖσι κατάπαστον ἠμφίεστο. — Nicetas I, 121 χρυσοῦν φαεινὸν λευκοπόρφυρον φάρος, πρὸς τὴν ἑορτὴν δῆθεν, ἠμφιεσμένη. — Apul. Metam. 2, 8 *de vestis aureo colore.* — Bocc. V, 1, p. 3 *ma ... giovane con un vestimento in dosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondea.*

[84]) Vgl. *Parthenii Nicaeensis de amatoriis affectibus* (ed. G. A. Hirschig, *Erotici script.* Paris, Didot 1856) I, p. 3, 19: ἔφασαν γὰρ τὴν κόρην [Εἰλεβίην] ἰδοῦσαν τὸν Λύρκον εἰς ἔρωτα ἐλθεῖν ... — Xenophon v. Ephesus I, 2, p. 184, 42 καὶ ταῦτ' ἦν πρῶτα τῆς Ἔρωτος τέχνης μελετήματα. Ταχὺ μὲν δὴ εἰς ἑκατέρους ἡ περὶ ἀλλήλων ἦλθε δόξα· καὶ ἥ τ' Ἄνθεια τὸν Ἀβροκόμην ἐπεθύμει ἰδεῖν καὶ ὁ τέως ἀνέραστος Ἀβροκόμης ἤθελεν Ἄνθειαν ἰδεῖν. — Heliodor III, 5, p. 274, 10 Ὁμοῦ τε γὰρ ἀλλήλους ἑώρων οἱ νέοι καὶ ἤρων. — Achilles Tatius I, 4, p. 30, 15 Ὡς δ' εἶδον, εὐθὺς ἀπωλώλειν. — Chariton I, 1, p. 415, 29 heißt es anschließend an den Text in Anm. 22: ταχέως οὖν πάθος ἐρωτικὸν ἀντέδωκαν ἀλλήλοις. Bei Longus ist die Schönheitsbeschreibung eine Wirkung der Liebe, das Verhältnis also umgekehrt, dennoch völlig analog: ein Kuß der Chloe entzündet das Liebesfeuer des Daphnis unvorhergesehen und plötzlich. Daran anschließend heißt es: Τότε πρῶτον ἐθαύμασεν ihre Schönheiten. I, 17, p. 136, 54. — Eustathius vgl. Anm. 24. In diesem Zusammenhange ist auf ὁρῶ und Ἔρως zu sehen. — Ὡς εἶδον οὖν, ἔπαθον εἰς ψυχὴν μέσην. Nicetas I, 92. — Cimon

in Boccaccio V, 1, p. 4 macht die Liebe zu einem Bewunderer der Schönheit: *di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto . . .*

[85]) Die Stellen bei Woltmann können leicht vermehrt und ergänzt werden. Folgendes vermag beigebracht zu werden aus »Die Leiden des Persiles und der Sigismunda von Miguel de Cervantes Saavedra. Aus dem Spanischen übersetzt. Mit einer Einleitung von Ludwig Tieck. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1837.« 2 Teile: Vollständige Schönheitsbeschreibungen nach antikem Muster vgl. I, 10 (I, p. 63); I, 22 (I, p. 121); II, 15 (I, p. 224); III, 8 (II, p. 64). An Apul. Metam. 5, 22 (Schilderung des Amor) erinnert bis ins Detail III, 17 (II, p. 138), an Heliodor III, 4, p. 273, 11 die Stelle I, 10 (I, p. 63): »sie war so schön . . ., daß sie den Neid der Frauen und die Bewunderung der Männer erregte.« Den Homer nachgeahmten Vergleich der Charikleia mit Aurora (Hel. III, 4, p. 272, 25) gibt Cervantes I, 10 (I, p. 64): »Allen, die sie anschauten, däuchte es, als steige Aurora leuchtend empor beim Anbruch des Tages, oder als erblickten sie die keusche Diana in den Wäldern, wie die alten Dichter sie beschreiben.« Göttliche Verehrung genießt Auristelas Schönheit I, 11 (I, p. 68), bei den Fischern II, 11 (I, p. 192), sie ist zu schön, um würdig abgemalt zu werden, »denn Auristelas himmlische Gestalt konnte nur ein göttlicher Gedanke erschaffen, aber keine menschliche Hand nachbilden.« III, 1 (II, p. 9). Als Heldin überragt Auristela alle ihre Gefährtinnen an Schönheit III, 3 (II, p. 20). Demgemäß kann Periander zu ihr sagen: »Schwester bedecke dein Gesicht mit einem Schleier, denn das zu helle Licht blendet uns, und wir können den Weg nicht mehr sehen.« IV, 6 (II, p. 199). Unverkünstelte Schönheit: »Sie strahlten lieblicher im Glanz der Sonne, als wären sie in blauen Taffet von Cuenca, in mailändischen Brokat oder florentinischen Atlas gekleidet gewesen, und ihr ländlicher Putz verschönte sie mehr, als der Glanz städtischer Pracht getan hätte, denn eine ehrbare Mäßigkeit und reizende Sauberkeit war ihre Zierde.« III, 8 (II, p. 64). Haar: »Die Haare hingen ihr frei über die Schultern, verdunkelten mit ihrem Glanz die Strahlen der Sonne und küßten den Saum ihres Kleides.« I, 10 (I, p. 63) (Leonore). »Seine Haare glichen goldenen Ringen« I, 22 (I, p. 121). (Periander, der dem weiblichen Typus so nahe steht, daß er sich (I, 2) als Mädchen verkleiden konnte und von den Barbaren dafür gehalten wurde, die sich (I, 4) um seinetwillen in einen Vernichtungskampf einließen.) »Meine Schwester (Auristela) erhob sich, und ihr schönes langes Haar floß über ihre Schultern nieder, über der Stirn mit einem roten Bande gebunden« II, 11 (I, p. 192). »Periander . . . hatte auf dem Kopf eine kleine, oben zugespitzte Mütze, welche die goldnen Ringe seines Haares nicht bedecken konnte« (sc. so reichlich waren sie vorhanden) III, 1 (II, p. 5). Die Landmädchen, »die wie Sterne leuchteten« (vgl. Nicetas I, 120 Ὡς οὐρανὸς γὰρ ἦν ἔναστρος ἡ κόρη und I, 130 γῆς ἄστρον ἐξαστράπτον, οὐρανοῦ ῥόδον = Drosilla) hatten alle »langes, rötliches Haar (vgl. ῥοδοειδῆ τε καὶ ἡλιῶσαν κόμην Hel. III, 4, p. 272, 53 und Anm. 54), glänzend wie das feinste Gold; es hing losgebunden über ihre Schultern und wurde nur durch einen Kranz duftender Blumen (wie bei Charikleia durch ein Lorberreis) zusammengehalten.« III, 8 (II, p. 64). — Periander . . . »auf dessen noch glatten Wangen Purpur und Schnee sich mischten« . . . »jeder Zug seines Angesichts war so vollkommen schön, daß sich in ihrer Vereinigung das reizendste Bild gestaltete« . . . »ich schenkte ihm meine Liebe, so wie ich ihn erblickte.« I, 22 (I, p. 121).*)

---

*) Herrn Professor Dr. Hugo Spitzer sage ich auch an dieser Stelle Dank für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit.

XV.

Seitenansicht und Vorderansicht.

Von

Karl Simon.

Zwei Hauptansichten des Menschen sind der künstlerischen Darstellung fähig, wenn er als Individualität kenntlich gemacht werden soll: Seitenansicht und Vorderansicht, Profil und Face. Alles andere, wie Halbprofil, leichte Drehungen des Gesichts nach links und rechts, verlorenes Profil, sind nur Spielarten; die Rückansicht wird nur in bestimmten Fällen, meist bei Karikaturen, verwendet werden. Beide Ansichten gibt natürlich nur der Plastiker in vollrunden Werken, wenn er nicht durch besondere Vorkehrungen es dem Beschauer unmöglich macht, beide zu genießen. Im allgemeinen wird dieser sich Face und Profil mit all ihren Abstufungen durch die Wahl verschiedener Standpunkte selbst herstellen können.

In der Malerei und im nicht zu hohen Relief muß der Künstler sich für eine bestimmte Ansicht entscheiden; dem Beschauer wird sein Standpunkt angewiesen. Malerei und Flachrelief haben in dieser Beziehung ganz ähnliche Bedingungen.

Es ist klar, daß die Vorderansicht die vollständigere Darstellung, den vollen Schein des Lebens gibt. Sie orientiert uns vollständig über den Bau des ganzen Gesichts, sie läßt nichts von ihm im unklaren, gibt den ganzen Mund, beide Augen (die unter sich ja irgendwie verschieden, z. B. schielend, sein können), die ganze Ausdehnung der Stirn u. s. w.

Es ist ebenso klar, daß bei der Faceansicht die Mittelteile des Gesichts am deutlichsten zur Darstellung kommen; die Teile links und rechts in stetig abnehmendem Maße. Das wird besonders deutlich bei den seitlich sitzenden Ohren. Von ihnen erscheint bei der Faceansicht nur ein Bruchstück der Ohrmuschel, und die oft so ungemein charakteristische Ohrform bleibt undeutlich. Dafür ist dann die Profilansicht die geeignetere. Und nicht nur dafür.

Für bestimmte Dinge läßt die Vorderansicht im Stich. Eine gebogene Nase, ein zurück- oder vortretendes Kinn, das räumliche Verhältnis des Kopfes zum Halse kann sie nur undeutlich wiedergeben.

Für all diese räumlichen Verhältnisse, das Vor- und Zurückspringen der einzelnen Teile des Gesichts, orientiert die Profilansicht schneller und klarer. Sie braucht, im Vertrauen auf die ergänzende Vorstellungstätigkeit des Beschauers, nur je eines der paarigen Organe: Augen, Ohren u. s. w. zu geben und gibt dafür den Zusammenhang schärfer. Und was für das Gesicht gilt, gilt auch für die ganze Figur. Die Faceansicht gibt beide Arme, beide Beine und Füße, die volle Brust. Über vieles in den räumlichen Verhältnissen der Teile zueinander gibt sie indessen nur unvollkommenen und groben Aufschluß. Die feinen Hebungen und Senkungen zwischen Brust und Unterleib, die Vermittlung zwischen Leib und Beinen, die Biegung im Ellbogen und in den Knien gibt besser die Profilansicht [1]), auch oft wieder unter Verzicht auf das Anbringen einzelner paariger Organe, die unter normalen Verhältnissen zur Vervollständigung der Vorstellung einer Persönlichkeit ja auch unnötig sind. Kurz gefaßt: die Vorderansicht gibt besser das Verhältnis der räumlich nebeneinander liegenden, die Seitenansicht besser das der räumlich untereinander liegenden Teile.

So Verschiedenes die beiden Darstellungsarten geben, so verschieden sind auch ihre Wirkungen.

In der Vorderansicht gegeben, schreitet der Dargestellte auf den Beschauer zu, mit durchbohrendem Blick ihn anlodernd, brutal ihn unter die Füße tretend. Oder mit stillem, ruhigem Blick sieht er ihm forschend bis auf den Grund der Seele, das Tiefste aus ihm herausholend, fragend, bittend; mit höhnischem Grinsen lacht er ihn aus (wie etwa der Moqueur von Ducreux), mehr wissend von ihm als er selber. Oder er zieht sich mit halb verschleiertem Blick in sich zurück, den Neugierigen halb abwehrend und ihn doch immer wieder zu sich lockend, ihm sein Geheimnis abzudringen.

In jedem Falle tritt er in direktesten Verkehr mit uns, so gut wie es ein gerade vor uns Stehender, ein gerade auf uns Zukommender tut.

Anders beim Profil. Der Dargestellte kommt nicht auf uns zu, sondern geht an uns in der Breitenausdehnung nach links oder nach rechts vorbei; bei dem eigentlichen Profil, ohne uns nur anzusehen, ohne Notiz von uns zu nehmen, ja, ohne — infolge der Stellung der Augen — dazu im stande zu sein. Wie auf der Bühne, wo die Personen, im Spiel gegeneinander gerichtet, dem Beschauer ihr Profil darbieten. Nicht, wie die Vorderansicht, verlangt oder verträgt es den Beschauer zur Ergänzung, sondern einen zweiten, ihm Entgegen-

[1]) Die Darstellung des Fehltritts einer Kallisto wird immer durch eine Profilstellung der Schuldigen am klarsten gemacht werden können.

gerichteten, auf den er oder seine Handlung sich beziehen kann; mag das in freundlicher oder feindlicher Beziehung geschehen, mag man an eine Darstellung der Heimsuchung — etwa Albertinellis — mit den beiden gegeneinander gerichteten Frauenkörpern und -profilen oder an Stucks Relief zweier kämpfender Faune denken. Ein einzelnes Profil wird einer höheren Einheit erst durch ein zweites, ihm entgegengerichtetes einverleibt.

Die Vorderansicht gibt den Bezug zum Beschauer, das Profil den Bezug zu einer umgebenden Welt, deren Gesetzen der Dargestellte selbst ebenso wie der Beschauer unterworfen ist. Bei der ersteren sind Dargestellter und Beschauer Kontrahenten, bei der zweiten der Dargestellte und ein Drittes, vielleicht Unbekanntes, nicht der Beschauer. Dabei ist es gleichgültig, ob die Beziehung bei der Faceansicht bewußt ist; der Dargestellte kann die Augen niederschlagen, kann über den Beschauer hinwegsehen, kann völlig ohne Rechnung auf ihn oder auf eine Umwelt entworfen und durchgeführt sein: und ebenso gleichgültig ist es, ob bei der Profilansicht durch bestimmte Mittel nicht doch eine Beziehung zum Beschauer hergestellt wird — etwa durch einen seitwärts gerichteten Blick und Ähnliches. Die Richtungsachse des Körpers nach vorn oder seitwärts wirkt aber zu mächtig, als daß sie nicht empfunden würde. Wenn David d'Angers äußerte: *Le profil c'est l'homme*, so könnte man mit demselben, ja vielleicht größeren Rechte sagen: *La face c'est l'homme;* denn ein Profil ist in gewissem Sinne doch nur eine Abkürzung. Es gibt das, was wir das Charakteristische zu nennen pflegen. Wie denn das Wort »Charakter« ja selbst nach dem »Eingeritzten«, also dem Reliefmäßigen, für das das Profil die günstigste Ansicht ist, »geprägt« worden ist. Man versteht also den Bildhauer, der seine berühmten Zeitgenossen im Reliefporträt verewigte, sehr gut in seiner Vorliebe für das Profil: es gab ihm das Charakteristische. — Zwischen den Extremen Face und Profil steht die ganze Skala der Übergänge. Von der leisen Abweichung nach der einen oder anderen Seite bis zum Halbprofil, wobei gleichfalls die Stellung der Augen noch nach der oder jener Richtung bestimmend mitwirken kann: ein voller Blick auf den Beschauer aus einem leicht seitwärts gewendeten, ein zur Seite gerichtetes Augenpaar aus einem nach vorn gewendeten Gesicht. Ein ganzer wichtigster Teil der Verschiedenheiten im Ausdruck beruht auf diesen verschiedenen Stufen, auf die nicht näher eingegangen werden kann.

Im allgemeinen gilt die Vorderansicht in der Malerei für eine schwierigere künstlerische Leistung als das Profil. Der Grund dafür ist leicht einzusehen. Die Malerei arbeitet nur mit der Fläche; Flächenhaftes (Linien, Ornamente u. s. w.) kann sie am leichtesten geben. Die

Schwierigkeit wächst, je mehr die Tiefendimension in dem, was die Malerei auf der Fläche wiedergeben soll, eine Rolle spielt. Denn die Mittel, die Tiefendimension auf der Fläche vorzutäuschen, sind komplizierterer Art: Linien- und Luftperspektive, Modellierung u. s. w. Nehmen wir einen Kopf in strenger Vorderansicht, so sind es eine Reihe von Schichten, die sich im Wechsel von Vor- und Zurückspringen hintereinander aufbauen. Zunächst die weit vorspringende Nase; dann die zurückfliehenden Flächen der Stirn, der Wangen, die vorspringenden Augenknochen, die eingesenkten Augenhöhlen; an der Seite springen in einer Kurve die Ohren vor u. s. w.

Aber auch das absolute Maß der Faceansicht übertrifft das der Profilansicht beträchtlich. Diese stellt das Gesicht nur bis zur Mitte der Nase und des Mundes dar; das Tiefenmaß ist etwa um ein Drittel geringer als das der Vorderansicht. Dem entsprechen die geringeren Vor- und Rücksprünge. Die Stirn- und Wangenfläche, die Nase — alles fällt bei der Profilansicht sanft nach der Tiefe zu ab. Der Bau des Ohres legt sich auseinander — alles verhältnismäßig flach. Spielt das Haar — etwa bei Frauen ein hinterer Aufputz — eine größere Rolle, so wird das Tiefenmaß der Vorderansicht noch um ein Bedeutendes größer. Ein seitlicher Aufbau, der das Tiefenmaß des Profils vergrößern würde, wird kaum in Frage kommen. Aus diesem Grunde ist ein Profil mit wenig Modellierung leichter ähnlich als eine Vorderansicht, bei der sie vernachlässigt ist. Auch der Laie kann unter Umständen leicht mit einem Profil eine verhältnismäßig größere Ähnlichkeit erzielen als mit einer Vorderansicht.

Profil und Face mit ihren verschiedenen Abstufungen sind nicht überall in gleicher Weise angewendet worden. In der erzählenden Reliefkunst des Altertums ist, wenn wir uns nicht nur auf das Porträt beschränken wollen, zunächst die Profildarstellung überwiegend; gerade für die Erzählung zusammengesetzter Handlungen, deren Träger mit- und gegeneinander wirken, mußte ja das Profil gemäß dem oben Ausgeführten besonders günstig sein: für die Darstellung von Prozessionen, von Kämpfen zwischen Menschen oder zwischen Mensch und Tier u. s. w. In Ägypten wird zuweilen Face und Profil in einer Weise verbunden, die an sich unmöglich ist, aber darauf berechnet ist, jede Tätigkeit oder Existenz in vollster Lebenswahrheit zu zeigen. Die Brust wirkt am mächtigsten von vorn, die ausgreifenden Arme von der Seite; so ist nicht selten beides in einer Person vereinigt. In Griechenland erzählt das Märchen von dem liebenden Mädchen, das den Schattenriß des Geliebten, zunächst mit dem Finger, auf der Mauer festzuhalten sucht. Für den Griechen stand also offenbar zu der Zeit, die die Erzählung schuf, das Profil am Anfange aller Malerei.

Im griechischen Relief — die große Malerei läßt uns hier natürlich im Stich, während in der Vasenmalerei das Profil in ausgiebigstem Maße verwendet wird — tritt schon früh neben dem Profil auch die Vorderansicht auf (Metopen von Selinunt); besonders wirksam, wo sie zwischen Kämpfergruppen steht, die im Profil gegeneinander kämpfen (Aegina, Olympia). — Das Mittelalter ist der Porträtdarstellung nicht günstig gewesen, und das vorhandene Material ist noch nicht genügend zusammengestellt und gesichtet, um Urteile zu ermöglichen. Beabsichtigte Porträts finden sich — abgesehen von Münzen — am ehesten in der Buchmalerei als Dedikationsbilder und Ähnliches. Für Deutschland scheint im Mittelalter Frontalansicht und Dreiviertelansicht das Übliche zu sein, und zwar auch bei Darstellungen, wo zwei Parteien gegeneinander gerichtet sind und Profilstellung das Natürlichste wäre. Wie etwa auf dem Widmungsbilde in dem Evangeliar Ottos III. in München, wo von links die Frauengestalten der beherrschten Länder heranschreiten, während rechts der Kaiser in strenger Vorderansicht auf dem Thron sitzt, ohne zu den Nahenden in irgendwelche Beziehung gesetzt zu sein.

Klarer liegen und vor allen Dingen bekannter sind die Verhältnisse seit dem Beginn der Renaissance. Italien bietet das zusammenhängendste und interessanteste Bild einer Porträtentwickelung. Das Faceporträt (Fresko) des heiligen Franziskus in Subiaco (um 1228) steht vielleicht noch mit der Buchmalerei in engerem Zusammenhang; bald tritt jedenfalls schon eine gewisse Vorliebe für das Profil auf: Giottos Dante, Simone Martinis Guidoriccio Fogliani, dem sich im 15. Jahrhundert die von Paolo Uccello und Andrea del Castagno geschaffenen Reiterbildnisse anschließen. Trotzdem scheint das florentinische Bildnis doch nicht eigentlich vom Profil auszugehen, wie mehrere Bildnisse der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigen[1]. Immerhin spielt es schon seine Rolle; auf der berühmten Tafel Uccellos im Louvre mit den fünf Bildnisköpfen erscheint Brunnellesco völlig, Manetti fast völlig im Profil. Und häufig wird es dann in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, namentlich für weibliche Bildnisse, deren bekannteste auf Domenico Veneziano und Botticelli zurückgehen. Wohl aber überwiegt von Anfang an im übrigen Italien nach der heutigen Kenntnis der Monumente das Profil. Von Gentile da Fabriano wissen wir, daß er die Brustbilder eines Vaters und seines Sohnes, im Profil gegeneinander gesetzt, gemalt hat; auf den Veronesen Pisanello gehen die Bildnisse des Lionello d'Este und einer estensischen Prinzessin (im Louvre) zurück: beide in strenger Profilansicht, wie die Köpfe

[1] Wörmann, Die italien. Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen 1906, S. 21.

seiner berühmten Bildnismedaillen. Von besonderer Konsequenz darin ist der große Umbreflorentiner Piero della Francesco, der nur Profilbildnisse malt. Seine bekannten Bildnisse des Federigo da Montefeltre und seiner Gattin, auf zwei verschiedenen Tafeln, aber gegeneinander gerichtet, geben eine gute Illustration der höheren Einheit, von der vorhin die Rede war. Auch in dem Gruppenporträt der Zeit spielt das Profil seine Rolle, so in der Begrüßung des Kardinals Gonzaga in Mantegnas Mantuaner Zyklus, so in Melozzos Bildnis von Sixtus IV., wo von sechs Personen vier im Profil gegeneinander gerichtet sind. So auch in den Idealporträts, etwa bei Signorellis Dante und Virgil, die beide in strengem Profil erscheinen.

Jakob Burckhardt, der die Tatsache dieser Vorliebe für das Profil verzeichnet, meinte, sie komme durch den Einfluß der Porträtmedaillen der Zeit, die allerdings fast regelmäßig strenges Profil zeigen: Pisanello ist Medailleur und Bildnismaler. Woermann erinnert zur Erklärung der Erscheinung außerdem daran, daß die Bildnisse der Stifter auf den Altarbildern u. s. w. fast durchweg in scharfer Profilstellung gegeben worden waren. Im Grunde sind das aber doch keine ausreichenden Erklärungen, sondern nur gleiche Auswirkungen von tiefer liegenden Gründen. Die Medaille spricht allerdings für das Profil, ohne es indessen zu fordern; die deutsche Porträtmedaille vom Beginn des 16. Jahrhunderts bringt sehr oft Dreiviertel- oder gar Vorderansicht. Der Unterschied beruht also doch wohl mehr in der Verschiedenheit der ästhetischen Anschauungen der Zeiten und Völker als der der Technik oder einer einem bestimmten Kunstzweige als solchem inhärierenden Ästhetik. Offenbar interessierte in Italien damals mehr das klare räumliche Verhältnis des sich übereinander aufbauenden und gegen die Außenwelt gerichteten Gesichts, als das in voller Ausführlichkeit gegebene Gesamtbild; das Reliefmäßige in der Auffassung mehr als das Vollplastische einer- und das Malerische anderseits. Bezeichnend, daß die italienische Reliefplastik gerade im Quattrocento ihren Höhepunkt hat und vielfach zeichnerisch ist. Beidem kommt das Profil entgegen. Und ebenso bezeichnend ist, daß das Quattrocento auf die Eroberung der Außenwelt, der äußeren Erscheinung, ausgeht, wie nie eine Zeit vorher. Je mehr das eigentliche Malerische der Malerei in den Vordergrund tritt, desto weniger wird das Profil verwendet. Im 16. Jahrhundert geben nur diejenigen Künstler noch Profilbildnisse, deren Jugend in das 15. Jahrhundert fällt. So Bernardino de' Conti, Ambrogio de Predis, Piero di Cosimo.

Von den Großmeistern der Hochrenaissance scheint nur der älteste, Lionardo, Profilbildnisse — und diese sind nicht unbestritten — geschaffen zu haben. Von Tizian gibt es ein Porträt Franz I. im Profil,

aber überaus ungeschickt, so daß keine andere Erklärung bleibt als die, daß er nach einer Medaille gearbeitet hat.

Anders ist es mit den Bildnissen kniender Stifter, die noch im 16. Jahrhundert auch in Venedig im Profil gegeben werden (Tizian, Madonna der Familie Pesaro), von dem übrigen Italien nicht zu reden (vgl. den Stifter auf Raffaels Madonna di Foligno). Und ebenso ist eine andere Sache natürlich die Verwendung des Profils in Kompositionen selbst; die läßt sich auch die entwickelte Kunst Italiens nicht nehmen. In Michelangelos Deckenmalereien, wo alles auf eindrucksvolle, auch von unten sichtbare Bewegung ausgeht, spielt das Profil eine überaus große Rolle.

Abweichend ist die Entwickelung in Deutschland. Hier ist in den ältesten Bildnissen, die als solche angesprochen werden können, durchaus keine Vorliebe für das Profil. In den ersten Bildnissen des Kupferstichs, der der Medaille in seiner Ästhetik gewiß nahe steht, begegnen nur Vorder- und Dreiviertelansicht [1]). Und gemalte Einzelprofilbildnisse von größerer Wichtigkeit kommen in der ganzen deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts überhaupt nicht vor. In Dreiviertelansicht ist das weibliche Bildnis vom Meister von St. Severin in der Peltzerschen Sammlung in Köln gegeben, in Dreiviertelansicht das Liebespaar in Gotha, das Selbstbildnis Schongauers, das Burgkmairsche Bildnis von Geiler von Kaisersberg; ebenso in der Nürnberger Malerei das prachtvolle Bildnis des Kanonikus Schönborn von Pleydenwurff u. s. w. Wo wir auch hinblicken, dem Profil begegnen wir nirgends. Dürer selbst hat in seinem gemalten Porträtwerk nie das Profil verwendet, selbst nicht bei dem im Stil der Medaille gemalten Johann Kleeberger. In seinen graphischen Bildnissen kommt das Profil selten und spät (nur bei dem Kardinal Albrecht von 1523 und dem Melanchthon von 1526, nicht ganz streng im Varnbüler [1522] und Eob. Hesse [1524]) vor; und es ist bezeichnend, daß er bei den Gemälden von Adam und Eva (1507) die Profilstellung des Kupferstiches (1504) nicht beibehalten hat.

Auf der anderen Seite ist bezeichnend, daß Dürer nie ein Porträt in direkter Vorderansicht gemalt hat, außer seinem großen Selbstporträt in der Münchener Pinakothek. Er hält sich hier an die ältere deutsche Weise, die die ausgesprochenen Extreme Face und Profil scheut. Holbein ist auch hierin, wie sonst in vielen anderen Dingen, beweglicher, vielseitiger als Dürer. Er kennt sehr wohl Profil und Face neben den halben Wendungen. Das erste Bildnis in strenger Seitenansicht

[1]) Das Holzschnittprofil des »türgischen Kaysers« im Brit. Mus. mag auf wer weiß welches fremde Vorbild zurückgehen.

ist das des schreibenden Erasmus von 1523, das Musterbeispiel eines in sich versenkten, aber doch einer wenn auch unsichtbaren Gemeinde sich mitteilenden Profils. Der Niederländer Quinten Metsys, dem zweifellos Holbein in diesem Porträt gefolgt ist, hatte Erasmus nur erst im Halbprofil gegeben. Aber sonst finden wir es nur selten bei Holbein, so noch in den Dreißigerjahren bei dem Simon George im Städelschen Institut. Volle Vorderansicht bringt er öfter: unter anderem bei einigen Kaufmannsbildnissen, bei dem Sieur de Morette: vor allem aber bei der Anna von Cleve und Heinrich VIII. Nicht zufällig. Bei ersterer offenbart sich in der Vorderansicht in Verbindung mit der Haltung der Hände und dem nicht intelligenten Gesichtsausdruck eine ungeschickte Geradheit, die sehr gut zu dem stimmt, was wir über sie sonst wissen. Heinrich VIII. ist wieder ein Musterbeispiel: hier des brutalen, jedes Hindernis niederstampfenden, den Beschauer selbst fast bedrohenden Bildnisses. Nie kommt auch in Deutschland um diese Zeit das verlorene Profil vor, das in Italien schon im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts verwendet wird. Seine Wirkung ist eine ganz bestimmte: es lockt den Beschauer in eine ahnungsvolle, weit hinten liegende Tiefe, die über den Dargestellten hinaus weist; wobei je nach Stellung, auch des Körpers, die verschiedensten Nüancierungen erreicht werden können.

Noch eine große Provinz des gemalten Einzelbildnisses dieser Zeit fehlt: die Niederlande. Bei Hubert und Jan van Eyck spielt das Profil die denkbar geringste Rolle. Wie nahe würde es für italienische Anschauung gelegen haben, auf den Außenseiten des Genter Altars der Vorderansicht der beiden Johannes in der Mitte die Profile des Stifterpaares an den Seiten entgegenzusetzen — so wie auf Masaccios Fresko der Dreieinigkeit in S. M. Novella die beiden Stifter in strengem Profil knien. Nichts von dem, sondern es erscheinen Halbprofile, bei denen die vorspringenden Teile die Kontur des Gesichts nicht überschneiden. Und so bleibt es bei all den Einzelbildnissen; oft auch bei den Madonnen mit den Stifterporträts, wo ungern ein direktes Profil gezeigt wird. Immer wird noch mit Vorliebe die Partie des zurückliegenden Auges wenigstens angedeutet. Und ähnlich bei Memling: die Stifter auf dem Danziger Jüngsten Gericht, die Stifter des Marienaltars im Johannishospital zu Brügge seitlich kniend, aber nicht im Profil gegeben, sondern leicht gewendet, so daß beide Augen zum Vorschein kommen. Und unter den Einzelbildnissen kein Profil.

Frankreich scheint eine gewisse Mittelstellung einzunehmen; eine geringere Verwendung des Profils ist nicht zu verkennen; doch stehen der Masse der Porträts in Dreiviertelansicht schon in früher Zeit so wichtige Profilbildnisse wie das Johann II. des Guten und Ludwig II.

Anjou gegenüber; letzteres freilich in seinem französischen Ursprung nicht unbestritten.

Aber in den Niederlanden wie in Deutschland eine ausgesprochene Abneigung gegen das Profilporträt, das in dem Italien des Quattrocento eine so bedeutsame Rolle spielt. Und was für das Einzelbildnis gilt, gilt auch für das Gruppenbildnis: in Italien auf Assistenzbildern Reihen von Profilbildnissen. In Deutschland wird immer gern der Kopf noch ein wenig nach dem Beschauer gewendet, so daß möglichst beide Augen erscheinen. So in dem Votivbilde des Bürgermeisters Ulrich Schwarz von Holbein d. Ä. (1508), wo unter etwa 35 Dargestellten, die links und rechts knien, kaum acht im Profil gegeben werden; noch deutlicher in der Familie des Christoph von Baden von Hans Baldung, wo von 17 Personen kaum zwei im hintersten Hintergrunde als Profile auftreten. In den figürlichen Kompositionen, wo keine Porträtähnlichkeit erstrebt ist, kommt das Profil natürlich vor, aber oft scheint sich doch auch hier ein gewisses Widerstreben dagegen geltend zu machen. So schon in Stephan Lochners Kölner Dombilde, wo es unter den etwa 28 Anbetenden nur zwei Profile gibt. Der Gegensatz gegen Italien zeigt sich auch hierin, und er ist wichtig genug.

Der Hauptgrund für die italienische Auffassung wird die Vorliebe für die klare Räumlichkeit in dem Aufbau der Gestalt sein, die Vorliebe für ihre reliefmäßige Anschauung, das plastische Interesse. Die deutsche und die niederländische Kunst interessiert mehr das »Malerische«; sie begnügt sich nicht mit dem einem Verzicht auf die dritte Dimension nahekommenden Profil, sondern sie verwendet in ausgedehntem Maße Verkürzung, Modellierung und Perspektive, um den Schein der dritten Dimension recht nachdrücklich zur Geltung zu bringen; sie interessiert die Eroberung auch der Tiefe. Es ist kein Zufall, daß die italienische Kunst dem Jan van Eyckschen Bilde des Arnolfini mit seiner Gattin nicht auch nur Annäherndes zu gleicher Zeit zur Seite zu setzen hat. Der Drang in die Tiefe, das Bedürfnis, den umgebenden Raum zugleich mit dem Porträtierten darzustellen, erlebt hier eine ungemessene Befriedigung; derselbe Drang waltet aber, wenn auf den deutschen Kupferstichbildnissen der Dreiviertelansicht ein Fenster, ein Blick ins Freie als Hintergrund gegeben wird.

Vom 16. Jahrhundert an häuft sich dann das Material zu einer Fülle, die kaum zu übersehen ist. Nur eine auffallende Periode sei noch kurz erwähnt, die letzte Zeit des 18. Jahrhunderts und das erste Viertel des 19. Jahrhunderts mit einer weitgehenden Vorliebe für das Profil, die sich in der Pflege der Silhouette am prägnantesten ausspricht. Die Liebe zur Kontur, zur Zeichnung, zur Abstraktion im

allgemeinen, und zur Abstraktion auch von der Farbe, der Mangel an eigentlich malerischem Empfinden und dafür die Vorliebe für das Plastische, die auch mit dem Kultus der Antike zusammenhängt: all das läßt diese Vorliebe begreiflich erscheinen. Nicht zum wenigsten auch die dilettantische Technik. So sind z. B. Carstens' Bildnisse immer im Profil gezeichnet. Aber auch sonst spielt das Profil, und nicht nur in Deutschland, in Malerei, Stich und Zeichnung eine überaus große Rolle; auch beim Frauenbildnis, »welches doch für manchen anmutigen weiblichen Kopf eine strenge Probe bleibt, welche heutigen Tages jedermann sich verbitten würde« (Jak. Burckhardt). Man vergleiche für England das Profil der Lady Child von Reynolds, für Frankreich das einer Lesenden von Fragonard, für Deutschland das der Dichterin Christine von Westfalen von W. Tischbein.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß David d'Angers, dessen Äußerung vorhin angeführt wurde, gerade dieser Zeit angehört. Im übrigen ist das 19. Jahrhundert wohl dasjenige, das am wenigsten sich auf irgend eine besondere Vorliebe in dieser Beziehung festgelegt hat; auch hier greift es frei wählend in den Schatz der allmählich ausgebildeten Möglichkeiten, die in sich wechseln, deren entsprechende ästhetische Wirkungen aber immer dieselben bleiben.

Die strenge Profilansicht, die von einer direkten Beziehung zum Beschauer völlig absieht, hat ihren Platz in der zusammengesetzten Komposition, deren Glieder sich in aufeinander wirkender Aktion befinden. Für das in die Breite sich erstreckende erzählende Relief ist sie die gegebene Darstellungsform. Im eigentlichen Bildnis gibt sie das Wesentlichste des architektonischen Gerüsts. Die strenge Vorderansicht mit ihrem unmittelbaren Bezug zum Beschauer, mit ihrer nichts verheimlichenden Deutlichkeit kann, wenn nicht mit großer Vornehmheit behandelt, leicht aufdringlich und grob wirken; und so finden wir sie bei weitem seltener als die Seitenansicht. In der freien Komposition bleibt ihr mächtigste Wirkung gesichert.

Natürlich stimmt der historische Verlauf oft nicht mit dem überein, was logisch-ästhetisch als das Gegebene erscheinen könnte. Die Fülle individuellen Lebens spottet aller einengenden Konstruktion.

Zweifellos ist aber eine Beobachtung der Rolle, die Profil und Face in der Kunst der verschiedenen Zeiten und Völker spielen, in hohem Maße aufschlußreich für das innerste Verhältnis dieser Faktoren zu Natur und Kunst. Das Nähere muß indessen einer eindringenden historischen Analyse vorbehalten bleiben, die nicht erfolgen kann ohne das Heranziehen eines umfangreichen Materials. Hier sollten nur einige Grundlinien dafür gezogen werden.

Besprechungen.

Theodor Lipps, Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. II. Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1906. gr. 8°. VIII u. 645 S.

Die hohen Erwartungen, die der erste 1903 erschienene Band der Lippsschen Ästhetik erregt hatte, werden durch den vorliegenden zweiten Teil durchaus erfüllt. Mit der an dem Verfasser bekannten umsichtigen, eindringlichen und treffenden Weise führt er den Leser in die Tiefen des Gegenstandes. Die Methode der Selbstbeobachtung und Analyse der ästhetischen Wirkungen ist meisterhaft gehandhabt. Das Buch erbringt den Beweis der großen Tragweite und Fruchtbarkeit des Hauptgedankens der Lippsschen Ästhetik, der Einfühlungslehre, für die Kunstwissenschaft. Es rückt Bekanntes in neue und hellere Beleuchtung und legt bisher verborgene Zusammenhänge bloß. Das letztere gilt besonders von den Erörterungen über die Raumästhetik, das erstere von der Ableitung der Formen des tektonischen Kunstwerks aus dem Wesen und der Funktion des Materials, und von der ästhetischen Charakteristik des Materials und der Technik in den verschiedenen Künsten, wobei sich der Begriff der ästhetischen Negation als äußerst aufklärend erweist. Das Werk vermag so in förderlicher Weise beizutragen zur Vereinheitlichung der Forschung, die sich an der Philosophie und Psychologie orientiert, und der vom Tatsachengebiet der Kunst ausgehenden. — Im folgenden will ich die leitenden Gedanken des Lippsschen Werkes angeben und dabei Bemerkungen und Bedenken, die mir bei der Lektüre gekommen sind, an den betreffenden Stellen einflechten.

Das Buch ist in sechs Abschnitte gegliedert. Der III. und IV. (»Ein Stück Raumästhetik« und »Formen der Raumkünste«) bilden eine sachliche Einheit. Dabei will ich gleich bemerken, daß es für den Leser, der mit der psychologischen Ästhetik und insbesondere mit den Lippsschen Anschauungen nicht bekannt ist, doch besser gewesen wäre, den III. Abschnitt nicht vorauszunehmen, der Leser wäre dann auf die schwierigen Darlegungen desselben besser vorbereitet gewesen. Der II. Abschnitt behandelt die Bildkünste, der V. das technische Kunstwerk und der VI. das Ornament und die dekorative Bildkunst.

Im I. Abschnitt kommt Lipps auf Veranlassung der seit dem Erscheinen des ersten Bandes erfolgten Erörterungen auf den Begriff der ästhetischen Einfühlung zurück. Er legt zunächst das Verhältnis der Einfühlung zu den logischen Akten dar (wie schon vor kurzem im Archiv für die gesamte Psychologie, VII. Bd., 1. Heft). Die logischen Akte werden einfach erlebt, sind passiver Natur und haben als solche mit Lust und Unlust nichts zu tun. Dagegen ist das Material der Einfühlung jederzeit das lust- oder unlustgefärbte Tätigkeitsgefühl. Verfasser bezeichnet deshalb auch den Ausdruck von Urteilen u. s. w. in Sätzen nicht mehr wie im ersten Bande als »intellektuelle Einfühlung«. Dabei hat der Begriff Tätigkeit den weitesten Sinn und umfaßt sowohl die Phantasie- und die Auffassungs- als die Willenstätigkeit, sowohl die aktive als die passive, und nicht nur die aktuelle, sondern auch die potentielle Tätigkeit. Nach Lipps sind wir nun in jedem Moment unseres Lebens

tätig. Lust und Unlust sind nur Färbungen des Tätigkeitsgefühls. — Es scheint mir, daß Lipps hier in dem Bestreben, Lust und Unlust möglichst weit von den passiv »erlebten« Verstandesakten abzurücken, sie nun anderseits zu nahe mit dem Streben zusammengebracht hat. Man mag ja immerhin auch im sinnlichen Lust- oder Unlustgefühl etwas von Tätigkeit finden, aber das ist doch für unser Bewußtsein unwesentlich. Die starke Betonung derselben ist auch insofern bedenklich, als daraus für die Abgrenzung der Einfühlung gegen die sinnlichen Gefühle eine Schwierigkeit erwächst. Handelt es sich z. B. bei der sinnlichen Lust im Grunde ebenso um Tätigkeit wie bei der »allgemeinen apperzeptiven Einfühlung« (nach der Darstellung Lipps' S. 16/17 muß man das annehmen), so ist nicht einzusehen, warum dort die Lust bloß auf den Gegenstand bezogen, Lust am Gegenstande bleiben, hier aber an die (eingefühlte) Tätigkeit gebunden werden soll. In beiden Fällen dringt doch die Art der Auffassungstätigkeit vom G e g e n s t a n d e in uns ein und ist die Apperzeption zunächst auf ihn gerichtet. Es müßte also von unserer Willkür abhängen, ob wir das Gefühl auf den Gegenstand oder auf die in uns hervorgerufene aber in ihn verlegte Tätigkeit beziehen. Das ist jedoch nicht der Fall. Bei sinnlichen Gefühlen tritt eine Einfühlung nur dann, und zwar unwillkürlich, auf, wenn wir außerdem eine innere Veränderung, eine Art passiver Tätigkeit erleben, wie sie z. B. durch das Anschwellen und Nachlassen der Empfindung hervorgerufen wird. Gleichmäßiger Zahnschmerz beispielsweise ist einfach da an oder neben der verursachenden Empfindung; wenn die letztere aber anfängt zu- und abzunehmen, entsteht unwillkürlich der Eindruck des feindlichen Angreifens und des Zurückweichens von seiten des schmerzenden Zahns als einer von ihm ausgehenden Tätigkeit. Das Moment der Tätigkeit muß also im Gefühl als solchem eine ganz untergeordnete Bedeutung haben, da es nicht zur Einfühlung führt.

Lipps bestimmt dann von neuem die Stellung der Einfühlung zur Assoziation. Die Beziehung zwischen den sinnlichen und den nichtsinnlichen Faktoren des ästhetischen Gegenstandes ist eine symbolische Relation. »Mag beim Zustandekommen derselben die Erfahrung noch so sehr beteiligt sein, so ist dieselbe doch nicht einfach gleichbedeutend mit erfahrungsgemäßer Verknüpfung« (S. 31). Als Beweis dafür, daß Assoziationen mit dem ästhetischen Verhalten nichts zu tun haben, wird S. 30 angeführt, daß die Vorstellung des Fallens eines ohne Unterstützung in der Luft schwebenden Körpers ästhetisch gar nicht in Frage zu kommen brauche. Das schränkt Lipps aber S. 403 f. wieder ein, indem er ausführt, daß in solchem Falle in uns eine Tendenz zur Vollziehung der Vorstellung des Fallens besteht, die in den Gegenstand eingefühlt wird, und daß, wenn dieser als schwebend aufgefaßt werden soll, die in ihm liegende Tendenz durch eine (auch eingefühlte) Gegentendenz aufgehoben werden muß. Nun ist hier zwar nicht eine bloße Assoziation wirksam, sondern auf derselben hat sich die »Einfühlungsrelation« aufgebaut, aber es ist doch zu viel gesagt oder doch mißverständlich, »daß die Erfahrungsassoziationen rein als solche ä s t h e t i s c h ü b e r h a u p t n i c h t s z u r S a c h e t u n«. Tatsächlich wird ja das Schweben durch die Überwindung der Tendenz zu fallen ästhetisch eindrucksvoller.

Von der Einfühlung im allgemeinen geht Verfasser zur ästhetischen Einfühlung im besonderen über. Sie tritt nur dann ein, wenn erstens der einzufühlende Inhalt nicht durch Gegenvorstellungen bestritten wird und wir uns zweitens diesem Inhalt in der Betrachtung voll hingeben. Sie unterscheidet sich von der praktischen Einfühlung dadurch, daß sie gegen die Existenz des Eingefühlten gleichgültig ist. Treffender als bei Kant und Vischer wird der Gedanke dahin formuliert: »Praktisch ist die Einfühlung, die nach der Wirklichkeit des Eingefühlten fragt, ästhetisch da-

gegen diejenige, die danach nicht fragt« (S. 35). Ebenso bleibt die Betrachtung gegenüber dem sinnlichen Faktor des ästhetischen Gegenstandes diesseits der Wirklichkeitsfrage. Diesen Sachverhalt, den man auch damit bezeichnet, daß der Gegenstand »Schein«, »Erscheinung« oder »Bild« sei, nennt Lipps »ästhetische Idealität«. Damit ist zugleich die »ästhetische Isoliertheit« des Gegenstandes gegeben. Eine Folge der Unbestrittenheit insbesondere des ästhetischen Inhalts von seiten der Wirklichkeitsfrage ist die »ästhetische Objektivität«. Lipps erläutert sie an der Dichtung, wobei er zur Frage der Bedeutung der Annahmen, Urteile und Urteilsgefühle in ablehnendem Sinne Stellung nimmt. Die Objektivität »ist damit gegeben, nicht daß der Dichter urteilt, sondern daß er nicht urteilt; positiv gesagt, daß er darstellt, d. h. einfach vor mich hinstellt; daß es demgemäß keinen Sinn hat zu fragen, ob die dichterische Aussage ‚wahr', nämlich im Sinne der historischen Aussage wahr sei« (S. 44).

Das fraglose Dasein des ästhetischen Inhalts ermöglicht nun die volle Hingabe des Betrachters an denselben, das volle Erleben, das die zweite Bedingung des ästhetischen Genusses ist. Lipps nennt das die »ästhetische Realität«. Obwohl der erlebte Inhalt ganz in sich beschlossen bleibt, ist er doch nicht weniger real als das sonst Erlebte. Damit werden die »Phantasiegefühle« oder »Scheingefühle« abgewiesen. Anderseits wehrt der Verfasser den Einwurf, daß das Erleben von Ernstgefühlen, z. B. der Rührung, pathologisch sei, durch folgende Überlegung ab. Die ästhetische Einfühlung »ist in ihrem letzten Grunde allemal das Erleben eines Menschen« (S. 49). Der beste Weg zu dieser Tiefe des Einfühlens ist die negative Einfühlung, nämlich die Einfühlung in Schmerzliches und Trauriges. Bleibt die Betrachtung jedoch in dem Negativen stecken (Rührung), gelangt sie nicht in die Tiefe zum vollen Menschen, zu dem nicht nur Erleiden, sondern auch Charakter, Wollen und Tun gehört, so ist das ein einseitiges, unvollständiges, nicht ein zu volles Erleben. Es ist also damit, daß Rührung kein ästhetisches Verhalten ist, nichts gegen die Realität der ästhetischen Gefühle bewiesen [1]).

Die Untersuchung geht nun im besonderen zur ästhetischen Betrachtung des Kunstwerks über. Das Naturschöne und das Kunstschöne sind im Grunde dasselbe, dieses begünstigt die ästhetische Betrachtung aber mehr als jenes, weil sie bei ihm die von selbst gebotene ist. In den wiedergebenden Künsten muß noch eine besondere Bedingung erfüllt werden: weil diese Künste Wirkliches darstellen und dasselbe auf Grund der Erfahrung zum Symbol eines Inhalts geworden ist, müssen sie diese Symbole der Wirklichkeit entsprechend darstellen und in der Darstellung auch dem Zusammenhange, den Gesetzen der Wirklichkeit folgen. Das Dargestellte muß »ästhetische Wahrheit« haben, damit nicht die Frage nach der Wirklichkeitsgemäßheit entsteht und das unbestrittene Dasein des Dargestellten für uns stört. Darin liegt die — lediglich negative — Bedeutung der ästhetischen Wahrheit für den Betrachter. (Diese Bedeutung ist wohl noch nie so sicher erfaßt und so treffend bezeichnet worden wie hier von Lipps.) Aus derselben ergibt sich auch das Verhältnis von ästhetischer und historischer Wahrheit. Es kommt darauf an, daß in uns nicht die Erwartung entsteht, daß das Dargestellte unserem Wissen von den geschichtlichen Zusammenhängen gemäß sei. »Diese Erwartung aber ist von zwei Faktoren abhängig. Einmal von der Sicherheit dieses Wissens, von dem Grade, in welchem uns dies Wissen in Fleisch und Blut übergegangen

[1]) Diese Auseinandersetzungen über ästhetische Realität und Tiefe finden sich auch in dem Aufsatze Lipps' »Weiteres zur Einfühlung«. (Archiv für die gesamte Psychologie, IV. Bd., 4. Heft.)

ist, und von der Bedeutung, die für unsere gesamte Anschauung oder innerhalb derselben die gewußten Zusammenhänge besitzen. Und zum anderen von dem Grade, in welchem es dem Künstler gelingt, diese Erwartung in uns auszuschalten« (S. 79). Weiter heißt es über »außerästhetische Symbolistik«: »Hierhin gehört jede Allegorie. Hier sagt der Name schon, daß das Kunstwerk sagen will, was es nicht sagt und nicht sagen kann.« »Und eben dahin gehören alle religiösen, mythologischen, historischen Darstellungen; genau soweit sie religiöse, mythologische, historische Gedankeninhalte darstellen sollen, sind sie nicht künstlerisch« (S. 91). »Zum Inhalt des Kunstwerkes gehört vom Vorwurf nur das, was der Künstler aus ihm herausgenommen und in das Sinnliche des Kunstwerks unmittelbar erlebbar gebannt hat« (S. 92).

In den Bildkünsten ist entsprechend der Einfühlungslehre das »Entscheidende nicht dies, daß die sinnliche Erscheinung des Kunstwerkes der Bildkunst oder daß die Elemente oder Teile desselben der Wirklichkeit entnommen sind, sondern daß sie in der Erfahrung, die wir angesichts der Wirklichkeit machen, ihre symbolische Kraft gewonnen haben, d. h. zu Trägern des für die ästhetische Betrachtung darin liegenden Lebens geworden sind« (S. 105). Da die Bildkunst nur einen Moment wiedergibt, muß dieser der Darstellung würdig sein. Die Forderung des »fruchtbaren Moments« bedeutet aber nicht, daß in ihm ein Hinweis auf einen zeitlich vorangegangenen oder folgenden Moment liegen müsse. (Ob aber zur Erläuterung hierfür das von Lipps erwähnte das geeignete Beispiel ist? Liegt nicht auch hier noch Tätigkeit im weitesten Sinne vor, zu der Lipps auch die passive rechnet, »jede Art des Getriebenseins und Sichtreibenlassens« (S. 8)? Und sagt doch Lipps S. 4, daß »ich in jedem Moment meines Lebens mich irgendwie tätig fühle«.)

Interessant ist, wie Lipps das Prinzip der ästhetischen Isolierung in den Bildkünsten durchführt und fruchtbar macht, besonders hübsch die Ausführungen über das, was er die »Haut« des Kunstwerkes nennt. Man wird dabei an das über die »Decke« im ersten Bande Gesagte erinnert. Diese »Haut« (Oberflächenbearbeitung u. dgl., Patina, Farbe, Glasur, in der Malerei die Oberfläche der aufgetragenen Farbe, der Firnisüberzug, die Glasdecke) isoliert das Dargestellte nicht nur nach außen, sondern entwirklicht es zugleich in sich selbst, sie ist eine Weise der »ästhetischen Negation«, nämlich »der eindrucksvollen Scheidung der im Kunstwerk vor uns stehenden Wiedergabe in ihrer ganzen Erscheinung von dem Wirklichen, dessen Wiedergabe sie ist oder zu sein beansprucht« (S. 116/17). »Das einfachste und eindrucksvollste Mittel hierzu bietet die einfache Weglassung von Momenten des Wiederzugebenden in der Wiedergabe, der künstlerische Verzicht auf volle Wiedergabe« (S. 118). Dadurch wird die Frage nach dem geflissentlich Verneinten ausgeschaltet und die Betrachtung auf das Dargestellte, Bejahte gerichtet. Die ästhetische Bedeutung von Material und Technik besteht darin, daß sie in verschiedener Weise ästhetisch verneinen und bejahen. Nach Material und Technik unterscheiden sich die Künste voneinander. »Danach können wir die Frage der Ästhetik der einzelnen Künste auch so bezeichnen: sie ist die Frage, was durch ein Darstellungsmittel ästhetisch bejaht und was dadurch ästhetisch verneint werde« (S. 122). Dementsprechend verschiebt Lipps weiterhin das Schwergewicht von den Darstellungsmitteln auf die Gegenstände der Darstellung. »Die Plastik stellt Körper dar, und mit ihnen den von ihnen erfüllten Raum. Sie stellt dagegen nicht den Raum dar, in welchem die Körper sind.« »Dagegen vermag die Flächenkunst den Raum darzustellen, in welchem Gestalten und Dinge sind, leben und atmen und zueinander in Beziehung stehen. Ja es ist dies ihr spezifisches Wesen« (S. 125/26).

Nach diesen für die bildenden Künste im ganzen geltenden Vorbemerkungen

folgt die Besprechung der Rundplastik. Zunächst gibt Lipps prächtige Charakteristiken der verschiedenen Materialien hinsichtlich ihrer ästhetischen Bejahung und Verneinung (und damit der verschiedenen Zweige der Rundplastik), bei denen man fühlt, daß sie den Nagel auf den Kopf treffen. Man spürt den feinen Beobachter, der auf die Kunstwerke in der feinsten Weise reagiert und ihre Wirkungen zugleich in helle Bewußtheit zu heben vermag. Es ist nicht möglich, davon durch Angabe der Hauptpunkte einen entfernten Begriff zu geben. — Die Farbigkeit der Plastik hängt einmal davon ab, ob bei dem Bildwerk der dekorative Zweck zur Geltung kommen soll, sei es die farbige Zusammenwirkung mit der Umgebung, sei es das Hervortreten des Materials; zum anderen davon, ob der Schwerpunkt auf dem Dargestellten als einem Farbigen liegt. Das letztere ist der Fall, wenn es sich um die Wiedergabe eines Typus handelt, zu dessen Wesen eben die Farbenfreudigkeit, das farbige Geschmücktsein oder Sichschmücken gehört. Liegt der Sinn des Dargestellten nicht in der Farbigkeit (wie zumeist nicht), so ist die Materialfarbe lediglich ein Mittel der ästhetischen Verneinung der Gegenstandsfarbe, also nichts weniger als darstellend.

Ist der Betrachter nun einmal auf die bestimmte Weise der Bejahung und Verneinung, die ein Material übt, eingestellt, so besteht die Tendenz, diese Betrachtungsweise (die »Spielregel«) für das ganze Kunstwerk beizubehalten; zugleich verlangt das einheitliche Kunstwerk diese einheitliche Betrachtungsweise. Daraus ergibt sich die Forderung, daß es aus ein und demselben Material und in ein und derselben Technik hergestellt sei, die »Einheit des Darstellungsmittels«. Verschiedene Materialien und Techniken aber drängen uns zu verschiedenartiger Betrachtung und damit zur Zerlegung des Kunstwerks in mehrere. Somit ist die Verwendung von verschiedenem Material (Klinger) zu verurteilen. Eine Besonderung dieses Prinzips ist die Regel: »Die plastische Darstellung einer Gestalt fordert die Mitdarstellung des Bodens für die dargestellte Gestalt ‚in einem Guß', also in jedem Falle in gleichem Material« (S. 153).

Der Durchführung des Prinzips der Isolierung als »einheitlicher Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes« möchte man wünschen, daß sie von allen Künstlern, die öffentliche Denkmäler schaffen, gelesen und beherzigt würde. Sieht man doch z. B. in der Reichshauptstadt bei den Denkmälern aus der neuesten Zeit mehr Übertretungen als Befolgungen dieser Kunstregel.

Da die Plastik nur Körper, nicht aber den zwischen ihnen befindlichen Raum darstellt, kann sie einen Zusammenhang zwischen dem Dargestellten auch nur durch körperliche Berührung wiedergeben (»Gesetz der sichtbaren Massenkontinuität«). »Von diesem Standpunkte aus erscheint z. B. der ‚farnesische Stier' als eine Ungeheuerlichkeit. Er ist eine in Marmor und ins Große übertragene Kinderpuppenstube« (S. 163). Doch scheint mir, daß dies Gesetz bei Figuren in ganz kleinem Maßstabe, die der Blick auf einmal zu umfassen vermag, nicht so streng verbindlich ist. Ich denke z. B. an ein Nippsfigürchen, Aschenbrödel darstellend, zu dem unter anderen ein am Boden sitzendes Täubchen aufschaut. Hier ist für mich trotz des mangelnden Massenzusammenhangs der Eindruck der Beziehung beider Wesen vollkommen ungestört.

Gegenstand der Flächenbildkunst ist ein Stück des einheitlichen räumlichen Zusammenhangs. Dieser Eindruck kann durch »Herausschneiden« oder durch die »verlaufende Darstellung« hervorgerufen werden. — Dem Gesetz der allseitigen Abgrenzung in der Plastik entspricht in der Flächenbildkunst das Gesetz der vorderen Abgrenzung, nach dem das Dargestellte nicht aus dem Bildraum heraus in den realen Raum zu ragen scheinen darf.

Die Formen und Farben können gegenüber dem Licht relativ selbständig oder aber von demselben in vielen Graden verändert sein. Danach gibt es auch hier verschiedene Weisen der ästhetischen Bejahung und Verneinung und damit verschiedene Weisen der Auswahl des Darzustellenden aus dem Wirklichkeitszusammenhange. Die hier vorliegende Negation ist aber nicht, wie die in der Plastik besprochene, im Material oder der Technik begründet, sondern in dem Hervorbeziehungsweise Zurücktreten der verschiedenen Seiten des Dargestellten, sie ist Negation durch »gegenständliche Motive«; und sie ist keine Entwirklichung, vielmehr »eine der Wirklichkeit abgelauschte Negation. Dennoch wird auch in ihr negiert. Was aber hier negiert wird, ist das Einzelne.« »Diese Herabminderung schließt aber zugleich eine Vereinheitlichung in sich« (S. 175). — Neben dieser der Malerei spezifisch eignenden gegenständlichen Negation gibt es aber auch die durch technische Mittel (wie die Flächenhaftigkeit und die Oberflächenbeschaffenheit der Malfläche und des Malmittels), und hier ist die Vereinheitlichung in dem Leben des dargestellten Raumes ebenfalls wichtig.

Neben dem Seelischen des Individuums ist das Seelische des Raumes, die Stimmung, das eigenste Reich der Malerei. »Was den Raum lebendig macht, Licht, Luft, Atmosphäre, ist das spezifische Substrat dieser Stimmung« (S. 189). Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Gegenstände im Raum zu verweben und dadurch eine Raumpoesie zu schaffen. Die eine ist die Freilichtmalerei. Neben ihr steht die »verlaufende Darstellung«. Eine dritte Möglichkeit ist die Lichtkonzentration. (Man denkt hier an die im ersten Bande entwickelten Prinzipien der qualitativen Differenzierung des Einheitlichen und der monarchischen Unterordnung.) Die Lichtkonzentration ist vornehmlich zur Überordnung des geistigen Wesens eines Individuums vermittels der Beleuchtung der »sprechenden« Teile geeignet (Porträt) und zur Steigerung der Wechselbeziehung zwischen dem Individuum und der Umgebung. Die Verdichtung des Seelischen des Raumes durch das Licht kann wieder dem Seelischen des Individuums als Resonanz dienen. »Je nach Art der Raumpoesie und der Mittel, sie eindringlich zu machen, bestimmt sich dann auch jedesmal die Größe des Maßstabes.... Es gibt kaum ein Moment, in welchem sich der eigentliche künstlerische Sinn so unmittelbar zeigt, als die Wahl des Maßstabes« (S. 204).

Die Gattungen der Malerei werden in zwei Gruppen geteilt. In der einen ist der Malgrund zugleich Darstellungsmittel; die Farbe ist nur eine Modifikation des Grundes, er ist nur »gefärbt« (Aquarell, Pastell, Griffelkunst). Im anderen Falle ist die aufgetragene Farbe das Darstellungsmittel, der Malgrund nur dessen Träger (Ölmalerei). Die Behandlung der Griffelkunst geschieht unter kritischer Bezugnahme auf Klingers bekannte Schrift. Die ausgezeichneten Charakteristiken der einzelnen Gattungen reihen sich denen in der Plastik würdig an.

In der Mitte zwischen Malerei und Plastik steht die Reliefkunst. Das Relief bildet einen Kompromiß insofern, als der dreidimensionale Raum, der die Gestalten der Rundplastik umgibt, zur Fläche zusammenschrumpft. Dabei kann der so zur Fläche zusammengeschrumpfte Raum zwei ganz verschiedene Funktionen übernehmen, und danach gibt es zwei Arten des Reliefs, das plastische und das malerische. Bei jenem bleibt die Fläche wirklicher Raum, Grenzfläche der realen Masse, aus der das Bildwerk hergestellt ist, von der sich nach vorn die Welt des Dargestellten erstreckt. Da die Grenzfläche als dargestellter Raum nicht existiert, kann sie auch keinen Zusammenhang im Dargestellten vermitteln; das muß durch das gleiche Mittel wie in der Plastik, durch Massenkontinuität, geschehen. Anders beim malerischen Relief. Die Grenzfläche bedeutet hier Grenze des dargestellten Raumes; von ihr entwickelt sich das Dargestellte nach hinten. Linien- und Luftperspektive

der Malerei treten hier als Verkleinerung beziehungsweise Verkürzung und geringeres plastisches Hervortreten auf. Der Unterschied der beiden Reliefarten zeigt sich von einer anderen Seite in dem Verhältnis zum Ornamentalen. Das plastische Relief kann zu seiner Bildfläche, da diese nicht zur Darstellung gehört, nur im Verhältnis des Schmuckes stehen. Die Bildfläche des malerischen Reliefs dagegen dient in erster Linie der Darstellung und erst dann als Schmuck eines weiteren Zusammenhangs.

Der III. Abschnitt »Ein Stück Raumästhetik« behandelt vorwegnehmend ein in sich geschlossenes Gebiet, die ästhetisch wichtigsten architektonischen, tektonischen und keramischen Körperformen. Es ist nicht möglich, mit ein paar Worten die Hauptpunkte anzudeuten oder auch nur eine Vorstellung von der tief eindringenden und bis ins Feinste sondernden Untersuchung zu geben. Die Zahl der verschiedenen in den Gebilden als wirksam nachgewiesenen Raumkräfte und der Kombinationen daraus ist schon bei der Lektüre des Werkes nicht leicht übersehbar. Zeigt Lipps doch nicht weniger als 540 verschiedene mögliche Grundformen auf! »Daß die herkömmliche Kunst- und insbesondere Architekturwissenschaft angesichts dieser vielen Möglichkeiten mit den bekannten wenigen und teilweise so wenig charakteristischen Namen sich durchschlägt, ist für den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft charakteristisch« (S. 397). — Ohne Zweifel ist der Kunstwissenschaft mit der Lippsschen Arbeit nach dieser Seite hin ein wesentlicher Dienst geleistet. Die Methode hat Ähnlichkeit mit derjenigen, die namentlich Wölfflin in der Kunstgeschichte anwendet, und es tritt mitunter, wo beide Forscher zufällig denselben Gegenstand behandeln, wie z. B. bei der Barockarchitektur, eine überraschende Übereinstimmung zu Tage. Wo es sich um verhältnismäßig so einfache Gegenstände wie die abstrakten Raumformen handelt, wird die Beobachtung eines einzelnen dem Eindruck, den der normale Beobachter überhaupt hat, auch ziemlich nahe kommen. Immerhin möchte man lebhaft wünschen, daß bald eine größere Zahl von psychologisch geschulten und ästhetisch beanlagten Personen die Forschung auf eine breitere Basis stellte.

Der folgende Abschnitt »Formen der Raumkünste« bringt die systematische Einführung in die Raumästhetik. Davon sind die beiden Kapitel »Allgemeines zur Raumästhetik« und »Zur Ästhetik einfachster linearer Formen« schon unter der Überschrift »Zur ästhetischen Mechanik« in dieser Zeitschrift (I. Bd., 1. Heft) erschienen, und ich kann mich daher mit einem Hinweis darauf begnügen. Zu dem Allgemeinen ist ein »Kritischer Exkurs« hinzugefügt, der sich mit anderen Auffassungen, der inneren Nachahmung, den Augenbewegungen, den Körperbewegungen beziehungsweise Organempfindungen auseinandersetzt. Zum Schluß werden die Bogen- und Gewölbeformen behandelt.

Bis dahin sind die Raumformen betrachtet als abstrakte, soweit in ihnen nur die allgemeinen mechanischen Kräfte wirksam scheinen. Im Abschnitt »Das technische Kunstwerk« werden sie in ihrer Beziehung zum Material und dessen technischen Leistungen untersucht. In den Bildkünsten hat das Material nur insofern Bedeutung, als es die physische Existenz des Kunstwerks sichert (und gegenüber dem Dargestellten negierend wirkt), das Dargestellte ist auf das Material nur übertragen und hat mit dessen Leistung nichts zu tun. Dagegen macht diese Leistung (soweit sie für unseren Eindruck besteht) den eigentlichen Sinn des technischen Kunstwerkes aus. — Die geläufige Unterscheidung von »Werkform« und »Kunstform« (welch letztere die erstere »umhüllen« soll) ist vom ästhetischen Standpunkte nicht richtig, denn die Werkform wirkt schon ästhetisch und wird nicht »umhüllt«, sondern weiter ausgestaltet.

Den eigentlichen Gegensatz zur Kunstform bildet vielmehr die Naturform. In ihr sind verschiedene Funktionsarten der Möglichkeit nach enthalten. Die zweckdienliche Funktion wird durch die technisch geeignete Formgebung herausgehoben und in den Zusammenhang des Kunstwerkes gestellt. Damit wird die technische Funktionsform, die »Werkform« zur ästhetischen Funktionsform. Letztere nennt Lipps zum Unterschiede von der ersteren die Grundform. Beide sind dieselbe Form, nur das eine Mal vom technischen, das andere Mal vom ästhetischen Gesichtspunkte betrachtet. Die Grundformen sind die konstituierenden Formen des künstlerischen Ganzen. Sie sind einerseits vom Material abhängig, insofern dasselbe die Funktion in der ihm eigenen Weise vollbringt, anderseits sind sie auch relativ unabhängig, weil die in ihnen zum Ausdruck kommenden Kräfte auch sonst in der Natur vorhanden sind. Daher können sie auch weiter zu bloßen Schmuckformen ausgestaltet werden. — Anderseits gibt das Wesen des Materials den Formen doch eine bestimmte Eigenart. In einem prächtigen Kapitel »Material und Form im technischen Kunstwerk« stellt der Verfasser diese Abhängigkeit am Beispiele des Steins dar. Verschiedene Motive des antiken Steinbaues, der Charakter des dorischen Baues im ganzen im Unterschiede vom Charakter des ionischen Baues, zum tektonischen Stil beider im Gegensatz der Mauerstil in der florentinischen Architektur des Quattrocento, allen diesen Formen des Steinstils gegenüberstehend der Massenstil der Gotik, alle sind in wundervoller Weise durchempfunden. Am Glase und Metall zeigt Lipps dann, wie aus dem gleichen Material durch Ausgestaltung verschiedener Eigenschaften verschiedene Materialstile sich entwickeln können.

Das Material hat in der technischen Kunst nicht nur durch seinen Einfluß auf die Form, sondern schon durch seine Oberflächenerscheinung Bedeutung. Die Oberflächenbearbeitung löst das Leben des Materials einmal aus dem Naturzusammenhange heraus und gibt ihm eine isolierende und vereinheitlichende »Haut« (Beizung, Tönung, Politur, Firnisüberzug, Glasur, Farbenauftrag), dann aber weist sie auch wieder deutlich auf das Wesen des Materials hin (Rustika beim Steine, Schnitzspuren beim Holz; helle Farben entsprechen der Eigenart der Seide und des Porzellans, weil sie nicht wie dunkle Farben durch die Lichtreflexe verneint werden).

Die Symbolik der Formen ist abgesehen von der Beziehung zum Material entweder »zweckliche Symbolik« oder »immanente Funktionssymbolik«. Jene besteht in dem Eindrucke (nicht in der physischen Tatsächlichkeit) des Dienens, »des lebendigen Sichdarbietens oder der in dem technischen Kunstwerk unmittelbar gesehenen d. h. in der Betrachtung erlebten menschlichen Tätigkeit«. (Auch hier wieder möchte ich auf die Bedeutung der zu Grunde liegenden Assoziation hinweisen.) — Wie diese Zwecksymbolik eine Beziehung nach außen, so stellt die »immanente Funktionssymbolik« die Daseinsweise des Kunstwerks in sich selbst dar. Die hierhergehörigen Formen hat Lipps schon zum Teil im ersten Bande besprochen, hier bringt er sie in systematischem Zusammenhange vor (Haupt- und Nebenformen, unter diesen verbindende, trennende und Endigungsformen). Auch das Verhältnis der Glieder zur einheitlichen Masse des tektonischen Kunstwerks, das im ersten Bande nur zur Erläuterung der »monarchischen Unterordnung« herangezogen war, wird hier zusammenhängend und ausführlich erörtert und einerseits im Fortschritt vom romanischen zum gotischen Stil, anderseits von der Antike und Renaissance zum Barock und Rokoko und schließlich zum modernen Raumstil verfolgt.

Der letzte Abschnitt des Buches ist dem Ornament und der dekorativen Bildkunst gewidmet. Das Charakteristische des Ornaments besteht darin, daß es Schmuckform der Oberfläche ist. (Diese Bestimmung ist meines Erachtens zu eng.) Es wird zunächst eingeteilt nach seinen Formen und dann nach dem Ver-

hältnis zur Funktion des Geschmückten (Muster, struktives und dekoratives Ornament). Die ästhetische Erklärung des Musterornaments ist bisher nicht entfernt mit der Treffsicherheit und Ausführlichkeit gegeben wie hier von Lipps.

Die höchste Art des Schmuckes eines technischen Kunstwerks ist die dekorative Bildkunst. Sie ist ein Kompromiß, der möglich ist auf Grund der Verwandtschaft des in das Material und den tektonischen Zusammenhang eingefühlten und des in dem Dargestellten liegenden Lebens. Das dekorative Kunstwerk ordnet sich dem Leben des Materials und seiner Funktion ein, wie sich das Individuelle und Besondere dem Abstrakten und Allgemeinen eingliedert. Es gibt von dem ihm eignenden Innern und Individuellen etwas preis und nimmt dafür von dem allgemeinen körperlichen und räumlichen Leben des Geschmückten etwas in sich auf. Es gibt verschiedene Stufen der Vereinheitlichung des im Kunstwerk Dargestellten und der tektonischen Formen. Diese Stufen verfolgt Lipps bei der dekorativen Plastik genauer. Bei der dekorativen Flächenbildkunst führt er in besonders fesselnder Weise die Verbindung des Materiallebens mit dem Dargestellten aus (Glas- und Porzellanmalerei, Bildwirkerei, Wandmalerei). Das Material wirkt im dekorativen Bilde nicht nur negierend, wie im reinen Bilde, sondern liefert an Stelle des Negierten einen positiven Beitrag, sozusagen den Grundton zum Gesamtinhalt.

Aus dem Vorstehenden wird der Leser auf den Schatz an Gedanken und Erkenntnis schließen können, der in dem Lippsschen Werke enthalten ist. Auf eins möchte ich noch besonders hinweisen, das ist die Menge der überaus feinen Einzelausführungen, von denen naturgemäß ein Referat, das die großen Zusammenhänge andeuten soll, keine Vorstellung geben kann. Ich denke dabei z. B. an die aufklärenden Parallelen aus der Wortkunst, die an manchen Stellen herangezogen sind, und an die hübschen Bemerkungen über Rahmen und Sockel am Schluß des Buches. — Hoffentlich beschenkt uns Lipps noch mit einem dritten Bande über die Zeitkünste, wie es eine Andeutung auf S. 22 vermuten läßt.

Stade. Hermann Vahle.

Dr. Emil Stephan, Marinestabsarzt, Südseekunst, Beiträge zur Kunst des Bismarckarchipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt. Aus dem königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin, mit Unterstützung des Reichsmarineamts herausgegeben. Mit XIII Tafeln, 16 u. 145 S. Berlin 1907, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen).

Als Marinearzt hatte der Verfasser Gelegenheit, einen Teil der Küstenbevölkerung des Bismarckarchipels kennen zu lernen. Er hat diese günstige Gelegenheit mit Eifer und Energie benutzt, um sich mit ihrer Kultur vertraut zu machen. Eine Frucht seiner Studien bildet das vorliegende Werk. Es behandelt die künstlerischen Verzierungen auf den Geräten der Eingeborenen und sucht die Frage nach Bedeutung, Ursprung und Entwickelung dieser Erscheinungen zu beantworten. Bei dem Bericht über das Buch wollen wir von der Disposition des Verfassers etwas abweichen und zwischen dem objektiven Tatbestand, der psychologischen Interpretation und den genetischen Fragen unterscheiden.

I. Objektiver Tatbestand. Der Verfasser ließ sich angekaufte Geräte von den Eingeborenen in der bei ihnen üblichen Weise schmücken und fragte dann nach dem Sinn dieser Verzierungen. Der Gefahr, eine leichtfertige oder geradezu gefälschte Antwort zu erhalten, hat er nach Möglichkeit vorgebeugt. »Ich vermied es sorgfältig, etwas in die Leute hineinzufragen, sondern brach ab, wenn ich nicht ungezwungene Antworten erhielt, oder wiederholte meine Fragen zu anderer Zeit oder bei anderen Leuten. Erhaltene Deutungen nahm ich immer erst dann an, wenn sie

mir zu verschiedener Zeit unabhängig von verschiedenen Leuten bestätigt wurden.« (S. 103.) Auch wurde keineswegs alles gedeutet; insbesondere wurde den Erzeugnissen anderer Stämme gegenüber in der Regel eine Erklärung verweigert (S. 117). Es kam auch vor, daß verschiedene Personen in ihrer Auffassung voneinander abwichen; der Verfasser hat diese Fälle jedoch besonders angemerkt und bei der Bearbeitung des Materials ausgeschlossen.

Während es sich für das Auge des Europäers bei den hier vorliegenden Ornamentierungen, die dem Leser durch eine Fülle von Abbildungen veranschaulicht werden, lediglich um geometrische Linien handelt, verbinden die Eingeborenen mit ihnen überall einen gegenständlichen Sinn. Ähnlich wie es uns von anderen Naturvölkern, insbesondere von Jägervölkern, geläufig ist, überwiegt dabei das menschliche und tierische Element, besonders das letztere, bei weitem die Pflanzenwelt. In der Regel gewahren wir einzelne Gegenstände; ganze Szenen, Landschaften und Naturvorgänge kommen selten vor.

II. Psychologische Interpretation. Auf den ersten Blick scheint das Mißverhältnis zwischen dem angeblichen Sinn der Zeichnung und der Einfachheit und Abstraktheit ihrer Linienführung so groß zu sein, daß sich zunächst die Vermutung aufdrängt, es handle sich hier um eine bloße Benennung, bei der das Wort im übertragenen Sinne angewendet wird, ohne daß eine Ähnlichkeit mit dem Objekte empfunden oder gar dieses in voller Anschaulichkeit in der Zeichnung wiedergefunden wird. Nach den Mitteilungen des Verfassers deckt sich der Sachverhalt mit keiner einzigen dieser drei Möglichkeiten, sondern liegt gleichsam zwischen ihnen, und zwar dem Extrem der vollen Anschaulichkeit näher als demjenigen der bloßen Benennung, wobei der Abstand von dem ersten Extrem dem Referenten vom Verfasser etwas zu gering eingeschätzt zu sein scheint. Stephan macht vor allem die Aussagen geltend, welche die Eingeborenen selbst über die Herstellung ihm gemacht haben (S. 68): »Ich fange es (das Tier) am Strande und sehe an ihm, was ich darstelle«. »Die Weiber sehen die Tiere am Strande und fertigen die Muster nach ihnen« u. s. w. Man darf diese Stellen aber nicht so verstehen, als ob die Leute wenigstens durchgängig nach der unmittelbaren Anschauung zeichneten, vielmehr sagt der Verfasser selbst S. 86, »daß gegenwärtig aus mannigfachen Gründen die Nachahmung gegebener Vorbilder vorgezogen wird«. Der allgemeine Satz, daß die Naturvölker aus dem Gedächtnis zeichnen, erleidet danach auch hier keine Ausnahme; und die genannten Äußerungen besagen lediglich, daß die Eingeborenen bei der Art ihrer Wiedergabe von der Beobachtung bestimmt zu sein glauben. Eine weitere Belehrung erhalten wir S. 29: eine bestimmte Erklärung war nur noch dem ältesten Manne des Dorfes geläufig, während die jüngeren Leute sie nicht kannten. Ein ähnlicher Unterschied zwischen den jüngeren und älteren Personen macht sich nach einer mündlichen Mitteilung des Verfassers überall geltend, wo die europäische Kultur mit ihrem zersetzenden Einfluß hingedrungen ist. Danach ist also die Kluft zwischen dem Gegenstand und seiner Darstellung für das Bewußtsein der Eingeborenen doch so groß, daß sie erst auf die Spur gebracht werden müssen, ihre Phantasie erst der Anregung bedarf, ehe sie ein Bild zu erblicken vermag. Danach würde es sich also für die Ungelernten um eine bloße sprachliche Bezeichnung, für die Eingeweihten mehr oder weniger um ein Bild handeln.

III. Genetische Fragen. Wie ist diese Darstellungsweise entstanden? Der Verfasser lehnt zunächst die von ihm sogenannte Verkümmerungstheorie ab, d. h. die bekannte Theorie, nach der sich die Ornamente aus realistischen Darstellungen durch einen Vorgang der Stilisierung entwickelt haben sollen. Keinerlei

Spuren einer früheren vollkommeneren Darstellungsweise haben sich nämlich erhalten; vielmehr tragen alle Zeichnungen denselben für uns rein geometrischen Charakter. In der Tat, möchte der Referent hinzusetzen, hat diese Theorie wenigstens in ihrer herrschenden speziellen Form wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Selbst wo sich ein Nebeneinander von vollkommeneren und unvollkommeneren Darstellungen findet, ist die Einheitlichkeit ihres Ursprunges und ihr entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang durchaus nicht sicher; es kann sich vielmehr dabei um eine Art von Konvergenzerscheinungen handeln. Wo aber überhaupt keine realistischen Wiedergaben auftreten, fragt man: wo sollen solche früher überhaupt vorgekommen sein? Außerhalb der Artefakte wird ja in der Regel überhaupt nicht gezeichnet. Und wenn man auf ihnen selbst früher realistischer verfuhr, warum ist man dann von diesem Verfahren später abgegangen? In jedem einzelnen Falle müßte dafür ein bestimmter historischer Grund wahrscheinlich gemacht werden.

Die Theorie des technischen Ursprunges der Verzierungen lehnt der Verfasser nicht gleichermaßen völlig ab. Insbesondere räumt er gegenüber der Technik des Flechtens die Möglichkeit ein, daß gewisse Muster wirklich aus ihr hervorgegangen sein können, nämlich in gewissen Fällen die einfache Linie, der Winkel und damit das Dreieck und die Zickzacklinie (S. 61, vgl. S. 90 und 102). Er will aber die Geltung dieser Theorie auf solche Fälle eingeschränkt wissen, in denen die gezeichneten und die durch die Technik hervorgerufenen Muster unmittelbar übereinstimmen. Den weiteren Gedanken, daß sich von hier aus unter dem Einfluß der Phantasie und der Vorgänge des Hineinsehens durch Variationen und Erweiterungen der ursprünglichen Formen die komplizierteren Wiedergaben entwickelt hätten, weist er vorzüglich aus den folgenden beiden Gründen ab. Erstens lehnten die Eingeborenen, wie schon oben erwähnt, die Deutung fremder Erzeugnisse durchweg ab: mit dem Hineinsehen einer Bedeutung sind die Leute also keineswegs sofort bei der Hand (S. 87). Von entscheidender Bedeutung würde dieser Einwand jedoch nur unter der Voraussetzung sein, daß bei jener Weiterbildung der ursprünglich geometrischen Muster die Phantasie aller Leute in gleicher Weise beteiligt gewesen wäre, während es angesichts des oben erörterten Tatbestands viel wahrscheinlicher ist, daß bei einer solchen Entwickelung die Benennung als Befruchter der Phantasie eine große Rolle gespielt hat und das schöpferische Hineinsehen nur von »führenden Individuen«, insbesondere von den zuerst neue Gebilde schaffenden Künstlern, ausgeübt zu sein braucht. Zweitens betont Stephan, daß von einer derartigen Entwickelung heute den Eingeborenen nichts mehr bewußt wäre, während sich andernfalls irgendwo eine Erinnerung an diese Wandlung hätte erhalten müssen (S. 86). Hier wird man ihm kaum beistimmen können. Der Bedeutungswandel der Sitten und der Wörter zeigt hinlänglich die Möglichkeit des Gegenteils. Man wird sich bei Untersuchungen über die Anfänge der Kunst mit dem Gedanken vertraut machen müssen, daß die gegenwärtige Auffassung irgend welcher Darstellungen und die Art, wie sie entstanden sind, zwei völlig verschiedene Dinge sind, und daß eine Spiegelung des Zusammenhanges zwischen beiden im Bewußtsein in keiner Weise zu bestehen braucht; das Forschen nach einem solchen wird sich vielmehr nur auf das objektive Material stützen können.

Für die Hauptmasse seiner Sammlung vertritt Stephan die Meinung, daß es sich um eine ursprüngliche Nachbildung von Objekten handle. Die Theorie ist in dieser Form neu. Sie ist jedoch offenbar verwandt mit der obengenannten Verkümmerungstheorie, von der sie sich nur dadurch unterscheidet, daß sie den Vorgang einer Rückbildung, der sogenannten Stilisierung, fallen läßt — ein Vorgang, gegen dessen Annahme sich in der Tat, wie vorhin bemerkt, gewichtige Bedenken

erheben lassen. Von einem solchen zu reden ist im vorliegenden Fall nach Meinung des Verfassers in der Tat kein Anlaß. Was ähnlich und naturtreu sei, darüber schwanken die Vorstellungen von Zeit zu Zeit, von Volk zu Volk und selbst bei verschiedenen Schichten der Bevölkerung außerordentlich (S. 82). Wer sich eingehender in diese fremde Welt vertiefe, der werde den Vorzug der Gegenständlichkeit an den Abbildungen nicht vermissen. Wir können diese Dinge auf sich beruhen lassen. Über den letzten Punkt kann sich der Leser vermöge des umfangreichen Anschauungsmaterials, bei dem auch Wiedergaben der abgebildeten Objekte nicht fehlen, selbst ein Urteil bilden. Überdies spricht selbst ein geringer Grad von Ähnlichkeit bei den Nachbildungen keineswegs dagegen, daß diese ursprünglich als solche entstanden sind. Die Bleistiftzeichnungen und noch mehr die Felszeichnungen vieler Naturvölker zeigen uns hinlänglich, ein wie geringer Grad von Ähnlichkeit ihnen ebenso wie unseren Kindern genügt, um die Illusion zu erwecken. Statt der wirklichen Nachbildung, könnte man sagen, genügt auf dieser Stufe ein einfacher Hinweis, eine symbolische oder eine schematische Darstellung, wie es in der Theorie der Kinderzeichnungen in der Regel heißt. Äußerlich ist diese Darstellungsweise von rein geometrischen Mustern oft kaum zu unterscheiden, während sie innerlich etwas völlig anderes bedeutet. Stephan hat daher, wenigstens für den vorliegenden Fall, durchaus recht, wenn er statt von einem geometrischen Stil der Primitiven von einem Stil der einfachsten Formgebilde sprechen will (S. 95).

Im einzelnen führt der Verfasser die Entstehung der in Rede stehenden Formgebilde auf eine Art Auslese zurück. »Man brauchte nur anzunehmen, daß sich die primitiven Künstler unter dem Einfluß der unvollkommenen Werkzeuge und des widerspenstigen Materiales nach unendlichen Mißerfolgen darauf beschränkt hätten, diejenigen Erscheinungen der Außenwelt klarzustellen, die sich durch die stets gelingenden und darum sich gleichsam von selbst empfehlenden einfachsten Formgebilde ausdrücken ließen. Dabei gelang es etwa dem einen Künstler, einen Haifischzahn, dem anderen, einen sitzenden Schmetterling, dem dritten, eine Entenmuschel, dem vierten, die Zacken der Riesenmuschel wiederzugeben. Das Bild ... erhielt bei allen dieselbe Form, jene, die wir Dreieck nennen« (S. 94). Der hier gemeinte Schatz einfachster Formen, der kurz vorher im Texte aufgezählt ist, enthält Punkte, gerade Linien, Bogen, Schlangenlinien, Zickzacklinien, Kreise, Spirale, Winkel und einige andere Formen in sich und damit die gesamten Elemente, aus denen sich diese einfachen künstlerischen Darstellungen der Insulaner zusammensetzen. Nachdem diese Formen einmal entstanden waren, gewannen sie einen einigermaßen traditionellen Charakter, so daß heute, wie schon oben bemerkt, die Überlieferung an den Darstellungen einen größeren Anteil hat als die Beobachtung, obschon die Eingeborenen selbst sich nur dieses letzteren Faktors bewußt sind. Psychologisch wird man gegen diese Auffassung des Autors einwenden müssen, daß er die subjektiven Schwierigkeiten der Nachbildung auf dieser Stufe überschätzt. Tatsächlich wissen wir von Kindern wie von Naturvölkern, wie übertrieben ihr Selbstvertrauen angesichts ihrer geringen Ansprüche an sich selbst in dieser Beziehung ist: bei dem lockeren Zusammenhang zwischen Bild und Objekt, der ihnen genügt, dürfen sie sich an jeden Gegenstand heranwagen.

Stephan stellt selbst seine Theorie als eine bloße Wahrscheinlichkeit hin und will ihr gegenüber den genannten beiden anderen nur den Vorzug größerer Natürlichkeit zuerkannt haben. Der Verkümmerungstheorie gegenüber muß man ihr diesen wohl zugestehen; gegenüber der Theorie des technischen Ursprungs aber muß man mit der Möglichkeit rechnen, daß eine so hoch entwickelte Zierkunst wie die der Melanesier eine lange Entwickelung hinter sich haben und daß diese etwaige

ehemalige Zusammenhänge mit der Technik verwischt haben kann. Überhaupt wäre es vorteilhaft gewesen, wenn der Verfasser grundsätzlich unterschieden hätte zwischen der Entstehung der besonderen heutigen Ziermuster seiner Stämme und dem Ursprung ihrer Zierkunst überhaupt.

Den Unterschied zwischen seiner Theorie einer ursprünglichen Nachbildung und derjenigen einer Entstehung aus der Technik ist Stephan selbst geneigt in rein psychologischer Hinsicht geringer einzuschätzen, als es sonst geschieht — in gewisser Beziehung mit Recht, in anderer mit Unrecht. Recht hat er in der Behauptung, daß das Herausgreifen eines Gegenstandes aus seiner Umgebung, sein Ablösen von ihr, sein Isolieren und Fixieren im Bewußtsein in beiden Fällen vor sich gehen muß; um diese Leistung des Bewußtseins kommen wir in keinem Fall herum (S. 68 und 100). Die Art aber, wie Stephan im einzelnen diesen Vorgang sich ausmalt, ist für die heutige Auffassung zu rationalistisch. Wenn eine Zickzacklinie einen Fregattenvogel im Fluge darstellt, so sei auch zum Hervorgehen dieser Leistung aus technischen Motiven nötig gewesen, daß ein einzelner »genialer Kopf« den Vogel im Fluge beobachtet und das Charakteristische seiner Umrißlinien erfaßt habe, während andere bereits dieselbe Zickzacklinie in dem Muster entdeckt hätten, und daß die Ähnlichkeit beider ihm dann so einleuchtend und offenkundig erschien, daß die Linie fortan die Bedeutung eines Bildes gewann (S. 100). Tatsächlich gehört bekanntlich der hier gemeinte Typus des Hineinsehens, d. h. der Verschmelzung von Sinneseindrücken mit Reproduktionen früherer Wahrnehmungen, zu den elementarsten seelischen Vorgängen [1]).

Haben wir im vorstehenden stellenweise den Anschauungen des Verfassers widersprechen müssen, so soll das die Bedeutung des Werkes in keiner Weise herabsetzen. Das Buch gehört vielmehr zu denjenigen, die Gedanken erwecken, weil sie selbst Gedanken enthalten; und der Verfasser erweist sich in ihm als ein Mann, der den beiden bei den völkerkundlichen Arbeiten in Betracht kommenden Aufgaben, nämlich der Stoffsammlung und Beobachtung einerseits und ihrer Verarbeitung anderseits, gleichmäßig gerecht zu werden sich mit Erfolg bemüht hat. Sympathisch berührt auch der persönliche Hauch, der von dem Werk ausgeht, und der sich in der Begeisterung für die hier vorgeführten Leistungen der Insulaner äußert. Diesen freundlichen Zug menschlichen Wohlwollens und persönlicher Schätzung treffen wir ja in der ethnographischen Literatur öfter; und besonders die Kunstleistungen der primitiven Völker haben sich seiner meistens zu erfreuen. Aber bei Stämmen wie den melanesischen, deren künstlerischer Sinn so weit geht, daß sie sich zum Teil eigene Ziergärten bei ihren Hütten angelegt haben, ist er sachlich berechtigter als anderswo. In welchem Maße, möge der Leser an der Hand des mitgeteilten bildlichen Materials selbst entscheiden. Wir weisen zum Schluß nur auf zwei Beispiele hin, die Stephan mit besonderer Wärme rühmt. Das eine ist eine Darstellung des Meeresleuchtens durch Wellenlinien und über ihnen angebrachte Punkte (S. 35), das andere eine Darstellung von Wasseroberflächen bei verschiedenem Wetter, bei stiller Luft, bei leisem Windhauch, bei starkem Wind und bei Regen (S. 101).

Berlin. Alfred Vierkandt.

---

[1]) Wundt hat diesen Vorgang eben im Zusammenhang der Psychologie der primitiven Kunst eingehend erörtert in seiner Völkerpsychologie II, 1, S. 34 fg., 179 fg.

Bildbetrachtungen. Arbeiten aus der Abteilung für Kunstpflege des Leipziger Lehrervereins, herausgegeben vom Leipziger Lehrerverein. Leipzig, Verlag von B. G. Teubner, 1906, 98 S., 13 Bildbeilagen.

Das Buch sucht Grundsätze und Beispiele für Bildbetrachtungen in Volksschulen zu entwickeln (»Grundsätzliches über Bildbetrachtungen«, von E. Goldhagen, S. 7—20 — daran anschließend »Versuche mit Kindern über Stimmungslandschaft und Porträt«, von R. Schulze, S. 20—37 — endlich als Hauptteil »Bildbetrachtungen« im Anschluß an 13 Steinzeichnungen des Teubnerschen Verlages, von verschiedenen Verfassern, S. 37—98). Manche gute Bemerkung und Beobachtung und eine durchaus anzuerkennende Tendenz zur Fernhaltung der auf diesem Gebiet besonders häufigen Übertreibungen — aber schließlich hat man doch den Eindruck, daß die Verfasser ihre Sache gar zu gut gemacht haben, daß hier die »Methode« bereit liegt für die »Behandlung« von Dingen, die nun einmal ihrer Natur nach absolut keine Methode vertragen.

Man mag zunächst den zweiten Teil des Bändchens ganz ausschalten. Es werden in ihm Versuche mitgeteilt, bei denen die Kinder zur Aussprache über ihre Eindrücke, zur Ergänzung der Stimmungslandschaft durch hinzugedachte Figuren, zum »Ansingen« des Bildes u. s. w. angehalten wurden, wodurch dann festgestellt werden sollte, wie weit eine Einfühlung des Kindes in den psychischen Gesamtton, ein Eingehen auf die Stimmung eines Bildganzen erfolgt. Z. B.: die Kinder werden aufgefordert, in eine Herbstlandschaft Figuren hineinzudenken, die ihnen in das Bild zu passen scheinen — oder das Bild wird zunächst nur einigen Kindern gezeigt, die es in freier Weise »ansingen«, worauf dann die übrigen zu den Tönen das Bild hinzudenken müssen u. s. w. Der Wert dieser Versuche, die in der Praxis gewiß »eher schädlich als nützlich« wirken dürften, erscheint den Verfassern selbst ziemlich fragwürdig und ist in der Tat gleich Null. Teils ganz versagend, teils durch Wirkung bloßer Vorstellungs- bezw. »äußerlicher Wortassoziationen« zu erklären, kann das Ergebnis des Experiments bestenfalls für das Vorhandensein von Eindrücken allgemeinster Art (Heiterkeit, Trauer, Unruhe u. dgl.) beweisend sein. Ob (worauf es doch allein ankäme) über solche »rohen Züge« hinaus die besondere, persönliche Note des Bildes und mit welcher Intensität dieselbe empfunden wird, ist eben in keiner Weise »exakt« festzustellen; das eigentlichste Leben der Individualität ist von vornherein dem psychologischen Experiment unzugänglich.

Diesem somit notwendigen Mangel an positiven Ergebnissen steht nun meines Erachtens ein Zuviel in den übrigen Abschnitten des Buches entgegen. Die Verfasser betonen selbst an mehreren Stellen, daß »die Bildbetrachtungen weitab vom Lehrplan liegen« sollen, daß »die Besprechung freiwillig, gelegentlich, stückweise eingeschaltet werden« soll, »nicht fach-, stunden- und lektionsweise«, daß mit den ausgeführten Beispielen nicht »einer kontinuierlichen Entwickelung der künstlerischen Qualitäten« das Wort geredet, sondern nur »Hinweise, Angriffspunkte, Richtungen« gegeben sein sollen. Nichts ist schärfer abzuweisen als Einführung der Kunstbetrachtung in unsere Schulen unter der Form eines irgendwie bestimmten obligatorischen Unterrichtsgebietes, einer, wenn auch nur moralischen, Anforderung an jeden Lehrer. Alles, was hier geboten wird, muß frei zu dem eigentlichen Unterricht hinzukommen, nicht gesucht und nicht gezwungen, hier und da herantretend, erfrischend, entsprechend der Funktion der Kunst im Gesamtleben des Volkes. Alles ist auf die Persönlichkeit des Lehrers zu stellen, nichts auf die Methode — ein noch so flüchtiges Aufblitzen herzlicher Freude ist besser als alle grundgescheiten Auseinandersetzungen.

Die Intentionen der Verfasser gehen offenbar nach dieser Seite, aber ich glaube,

daß für den Leser solche und ähnliche Bemerkungen, hie und da verstreut, den Gesamteindruck des Buches nicht aufzuheben vermögen — in dem nun doch der Geist einer schulmäßig durchgebildeten Systematik vorherrscht. Es kommt ja (was selbstverständlich klingt, ohne es jedoch für den Autor zu sein) niemals darauf an, wie ein Buch gemeint ist, sondern wie es wirkt, und die Summe lebendiger Ideen, in die das Ergebnis des Buches dem Leser sich zusammendrängt, ist wesentlich von der formalen Struktur des Ganzen bedingt: es hängt von der Durchbildung und Proportionierung der Gedanken ab, was sich dem Leser auf Grund einfachster psychologischer Gesetze als Restbestand der Lektüre einprägt. Vielleicht, daß so auch der erste Abschnitt, der nach der klar ausgesprochenen Absicht der Verfasser auf eine möglichst lebensvolle Behandlung hinarbeiten soll, doch zuletzt zu der dürren Folge jener »Grundsätze« 1, 2, 3, 4 u. s. w. zusammenschrumpft. Vor allem nun aber die dreizehn ausgeführten Bildbetrachtungen, die die größere Hälfte des Buches einnehmen. Merkwürdig, wie diese Analysen, die von verschiedenen Verfassern herrühren und mit gutem Geschick eine Fülle lebendiger Einzel- und Gesamtanschauung aufdecken, doch in ihrer Gesamtheit eintönig, farblos, unindividuell wirken. Man denkt an die frische, lebensprühende Gegenwart der bekannten »Übungen« Lichtwarks. Das hierfür Entscheidende liegt in der trotz aller individuellen Verschiedenheit und trotz aller entgegenstehenden Bemerkungen doch immer festgehaltenen Tendenz zur Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit der Analyse: daß man alle die einzelnen Faktoren der Bildwirkung in ihrer Bedeutung und in ihrem Ineinandergreifen klar machen, dem Bewußtsein aufzeigen will. Und Vollständigkeit ist nun einmal ein Postulat nicht der lebendigen Auffassung, sondern der Erkenntnis. Statt des Erfassens aus persönlicher Ergriffenheit und Einseitigkeit Objektivation des künstlerischen Erlebnisses, vollendet klare und ausdrucksame Sachlichkeit. Man will dem Bild ganz gerecht werden. Daher nun im ganzen der Charakter des Unerlebten — der Zusammenhang, aus dem heraus die einzelnen Beobachtungen sich aneinander schließen, ist seinem Wesen nach durchaus rational, und alle diese Analysen gravitieren demgemäß nach der Seite einer Kunstwissenschaft, nicht nach derjenigen einfacher künstlerischer Freude. Oder, um mit den Verfassern zu reden, diese Bildbetrachtungen führen trotz aller gegenteiligen Versicherungen nicht zum »Kunstempfinden«, sondern zu einem stets siegesgewissen »Kunstverständnis«. Es soll dabei nochmals betont werden, daß die Analysen größtenteils durchaus nicht schlecht sind, sondern gut, zu gut. Auch die Art der »Vorbereitung« zeigt diesen Charakter des Planmäßigen und Vollständigen, mit der Ausschaltung des Zufalls, des momentan Einschlagenden, kurz, doch eben eine »Verschulung« der künstlerischen Eindrücke, wo dann selbst der scheinbare Zufall Absicht ist.

Ein starkes Hervortreten der formalen Gesichtspunkte liegt in der Natur der Sache, wenn man Vollständigkeit und Klarheit der Analyse anstrebt. Der Zusammenhang der einzelnen Teile der sichtbaren Erscheinung läßt sich als ein rational zu begreifendes Verhältnis gegebener Größen bestimmen. Daher jene Betonung »des rein Handwerksmäßigen des Sehens von Bildern« als »des Grundlegenden«: »wie die Malerei die Körper nicht selbst gibt, sondern nur das flächige Bild, wie sie mit Luft, Licht, Farbe, Form ... das Gefühl räumlicher Ausdehnung in uns zu erwecken vermag«. Es ist das für die Verfasser natürlich durchaus nicht alles, sondern nur »einiges« von der Wirkung des Kunstwerkes, aber es dürfte doch klar sein, daß mit diesem Vordrängen formaler Gesichtspunkte in den Vordergrund des Bewußtseins nicht etwa jener nun einmal verlorene Standpunkt »wiedergewonnen« werden kann, auf dem jenes »handwerksmäßige« Sehen sich von selbst, in völliger

Naivität ergab, durchaus zurücktretend hinter einem starken Sachinteresse, das nunmehr so entschieden an die zweite oder dritte Stelle gerückt ist. Die Begründung dieser Auffassung in starken Strömungen unseres heutigen Kunstlebens und unserer Kunstwissenschaft liegt auf der Hand.

Es hängt damit die Neigung zusammen, das Bild als ein »Rechenexempel« aufzufassen, dessen einzelne Faktoren (Formen) klar bestimmt und durch eine Art Addition, Subtraktion u. s. w. zu der Gesamtsumme des künstlerischen Eindrucks zusammengezählt werden können. Einzelne Geschmacklosigkeiten solches Formalismus mögen hingehen (»Groß ragen die Silhouetten als Vertikalen auf, den Luftraum zwischen Erde und Himmel dokumentierend, Erde und Himmel trennend«). Ihren Triumph findet diese Interpretationskunst in der Auflösung des Bildes, d. h. des Rechenexempels in einfache und völlig durchsichtige geometrische Schemata (vgl. die Figuren S. 63, 80, 95). Man erinnert sich, daß diese Auffassung des Bildes als eines Rechenexempels schon einmal in der Kunstgeschichte auftauchte, mit dem besonderen und unterscheidenden Beigeschmack der Bravourleistung des Rechenvirtuosen: in den Tagen der deutsch-niederländischen Manieristen des 16. Jahrhunderts, in der Kunst etwa des Goltzius. Charakteristisch ist für diese Art der Bildbetrachtung die Frage: »warum tut der Maler das?« und die Aufforderung: »nun denke dir« dies und jenes anders als es ist. Man soll sich bei dem unmittelbar gegebenen Eindruck nicht beruhigen, sondern ihn erklären, und dazu dient das psychologische Experiment am künstlerischen Eindruck, dessen Elemente willkürlich geändert werden können, da es sich eben um ein »Objekt«, nicht um ein Stück subjektiven Gefühlslebens handelt. Man kann es zerlegen, sezieren. Auch in der »Vorbereitung« zur eigentlichen Bildbetrachtung zeigt sich diese Neigung zum Experimentieren, z. B. mit farbigen Gläsern.

Indem so der persönliche Gefühlswert des Bildes für den Betrachter sich zu den allgemeinsten Formen verflüchtigt und das Objekt immer mehr nur Anlaß zur Handhabung der vollendeten Interpretationstechnik, einer Art Gymnastik des Verstandes wird, scheint das schlechte Bild ebenso brauchbar wie das gute zur Herbeiführung dieses intellektuellen Genusses. Nur so, durch diese Abstumpfung des Qualitätsurteils, ist es zu erklären, daß Porträts wie diejenigen von Bauer mit solcher vorurteilslosen Liebe bedacht werden — selbst die schlechteren Lutherporträts von Cranach sind ungleich besser, reiner und gehaltvoller als Bauers Steinzeichnung. Das bedauerlich schwache Signet des Vereins, mit dem die Titelseiten des Buches »geschmückt« sind, scheint leider doch nicht ohne Bedeutung. Auch das 16. Jahrhundert kennt keine Qualität des Individuums, sondern nur die Leistungsfähigkeit nach einer bestimmten Seite des Könnens.

Und nun muß es doch schließlich, wenn nicht der Zweck, so doch sicher das Ergebnis dieser Bestrebungen sein, daß, indem man »das Kind zu der Gedanken- und Empfindungswelt des Erwachsenen hinzuleiten« sucht, die neue künstlerische Volksbildung sich auch den Besitz jener Technik der Bildbetrachtung aneignet. Man mag dabei fragen, wie weit diese Art der Analyse der neuen »Volkskunst« jener zum Teil so schönen Teubnerschen Steinzeichnungen gemäß ist, mit denen ja auch die Verfasser exemplifizieren — ich gestehe, den Eindruck einer etwas abstrakten und unpersönlichen, künstlichen Kunstpflege auch gegenüber diesen Bilderserien nicht los werden zu können, mit ihrer starken Betonung einer bewußt künstlerischen Kultur gegenüber dem Sachinhalt des Bildes. Die vorliegenden Bildbetrachtungen erscheinen ja überhaupt viel weniger als individuelles Programm einer werdenden denn als Formulierung einer bereits sehr ausgebildeten Tendenz unseres geistigen Lebens. Indem man dies für die Beurteilung des Buches berücksichtigt, soll man

aber wenigstens so viel wissen, daß es sich bei diesen Bestrebungen nie um ein Wiedergewinnen verlorener Güter unseres Volkslebens handeln kann. Die Bedeutung der Kunst innerhalb des Lebens ist eine ganz andere als in jenen naiven Zeiten: sie macht sich breit als Kunst, als etwas, worüber man redet und was zur pflichtmäßigen Bildung gehört, auf verstandesmäßiger Grundlage. Zergliedern, aber nicht Erleben läßt sich lehren. An Stelle der gleichen Lebendigkeit der unendlich Vielen erscheint die künstliche Einheit und Gleichmäßigkeit der nivellierenden allgemeinen Bildung. Eine Beantwortung der hieran anzuschließenden allgemeinen Fragen ist natürlich an dieser Stelle nicht zu versuchen, aber wie kann man es befürworten, daß nun auch die letzten Möglichkeiten menschlicher Kultur hineingezogen werden in den Kreis schulmäßiger Bildung? Wenigstens die Schule oder, präziser gesagt, den Unterrichtsmechanismus, der doch schließlich als Gesamtheit den besten und freiesten Willen des einzelnen zerreibt, möchten wir nicht Besitz ergreifen lassen auch von diesem Gebiet persönlichsten Lebens. Man wird mich nicht mißverstehen, als ob nun in der Schule alles so bleiben sollte, wie es ist oder bisher war: was könnte und muß nicht alles anders werden vom Bau und dem Wandschmuck an bis zum Ton des Unterrichts, vom Zeichenunterricht gar nicht zu sprechen — aber Bildbetrachtung nach irgend einer, auch nach der im Anfang freiesten Methode scheint uns vom Übel. Offen gestanden, wir möchten die bildende Kunst vor dem Schicksal bewahren, das unserer Literatur in den Schulen bereitet ist.

Berlin. Ernst Heidrich.

Paul Ernst, Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen, vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Berlin 1906, Verlag von Julius Bard. 8°. 219 S.

Diese Sammlung von Abhandlungen bietet ein doppeltes Interesse: der persönliche Charakter und der theoretische Gehalt fesseln die Aufmerksamkeit. Der Verfasser, der als Dichter durch manche erfreuliche Gabe schon sich ausgezeichnet hat, blickt auf eine an Wandlungen reiche Vergangenheit zurück, in der sich die geistigen und sozialen Erschütterungen und Kämpfe des letzten Jahrhundertviertels mit großer Deutlichkeit spiegeln. Die dichterische Entwickelung, die Ernst durchgemacht hat und die hier allein herausgehoben sei, ist bezeichnet durch eine Linie, die von der Anhängerschaft an den extremen Naturalismus zum Streben nach klassischer Form geht.

Dieses Streben nun hat seinen theoretischen Niederschlag gefunden in der Mehrzahl der hier vereinigten Aufsätze. Das Denken des Verfassers umkreist, was ja der Titel des Buches schon andeutet, vor allem die Formen der Tragödie und der Novelle. Er erkennt in ihnen Formen der strengen Kunst, für beide ist das Wesentliche der Aufbau, das konstruktive Element, das bei den Poeten der Gegenwart leider zumeist im argen liegt. Die Bedeutung und der Wert der strengen Form in Novelle und Drama — das etwa ist das Leitmotiv der verschiedenartigen Abhandlungen, in denen der Verfasser an fesselnden Beispielen seine Gedanken entwickelt. Es finden sich zahlreiche treffliche Bemerkungen, die einem klaren Wissen um die dichterischen Mittel entstammen.

Ein zukunftsfreudiger Zug weht durch das Buch. Paul Ernst sieht die frohen Möglichkeiten großer Kunst noch vor uns; »wir sind ja noch so jung! Wir haben ja kaum etwas hinter uns ... noch das größte kann geschaffen werden, und nichts nahm uns eine neidische Vergangenheit vorweg.« Er fühlt sich selbst als Mitarbeiter am Bau der Zukunft. Sein tapferer Wille zur hohen Kunst, die auf keine breite Popularität zu rechnen hat, erfüllt mit Hochachtung.

Friedenau. Theodor Poppe.

Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 2. Auflage. München 1906, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. XVI u. 488 S. gr. 8°.

Volkelts weitumfassendes Werk über das Tragische, in dem ein sehr breites Material zusammengetragen und nach allen Richtungen und Beziehungen hin durchforscht, in dem gewiß keine mögliche Auffassung der Tragik übersehen worden ist, erscheint mir dennoch mit dem Titel »Ästhetik des Tragischen« nicht richtig bezeichnet zu sein. Es ist eine Betrachtung des Tragischen auf einer so viel breiteren Basis, als sie das ästhetische Phänomen darbietet, daß man hier eher von einer »Naturgeschichte des Tragischen« sprechen sollte. Und eine volle rückhaltlose Anerkennung kann, meine ich, dem Werke auch nur gespendet werden, wenn man es als eine solche Ausmessung des weiten Gebiets betrachtet, in welchem tragische, der Tragik verwandte und allerhand unrein-tragische Phänomene sich begeben. Der höchst anzuerkennende Drang des Verfassers nach reiner Sachlichkeit, nach sicherem Vermeiden der Gefahr irgendwelcher subjektiven Einseitigkeit, der seinen Blick bis zu den äußersten Grenzformen des tragischen Gefühlstypus lenkte, hat ihn auf der anderen Seite daran gehindert, die ihm vorliegenden Fälle des Tragischen genügend kritisch zu betrachten, zu werten und so ein strenges, hart umrissenes Gefühls- und Gedankenbild reiner Tragik zu entwerfen, ein ästhetisches Dogma für Tragik aufzustellen, mit dem verglichen dann wieder die Erscheinungen auf ihren tragischen Gehalt, auf ihre Nähe zur Grundform geprüft werden könnten. Volkelt sieht meines Erachtens die Tragik nicht so rein als ästhetisches Phänomen, wie sie gesehen werden muß, er spricht, was bei einer strengen Stellung der Frage offenbar unzulässig ist, in gleichem Atem von Nietzsche, Hölderlin und Kassandra als von tragischen Gestalten. Er erkennt dann weiter, innerhalb des rein ästhetischen Gebietes, den ganz grundlegenden Unterschied des Dramatisch-tragischen von den ihm verwandten Erscheinungen in den anderen Materialisationsformen dichterischer Erlebnisse nicht; er gibt nur eine Verdeutlichung des Tragischen nach der Seite des Dramas hin zu. Und ferner, dies ist der schwerste Vorwurf, den ich gegen das Buch zu erheben habe: er erkennt das tragische Erlebnis nicht als ein lediglich zentrales, nur im Innersten, im — sit venia verbo! — fast raumlosen Ich erlebtes, das sich nur auf den geistigen Schwerpunkt einer Dichtung, auf den Träger der Idee, auf den Handlungsmittelstrom beziehen kann; nicht als das synthetische Erlebnis, dessen ausgesprochener Erreger nur die Hauptfigur, die »reine Beziehung auf sich selbst« hat, sein kann, zu der alle episodischen Gestalten eines Werkes nur den Wert von Lokaltönen, Nuancen zum farbigen Grundakkord des Bildes haben. Wie oft exemplifiziert Volkelt auf Nebenfiguren! Es muß gesagt werden, daß in einer Nebenfigur, in einer Episode, wohl Keime zur Tragik liegen können, daß sie aber (da sie künstlerisch nur Folie für anderes ist, keine Synthese, keine Totalität in sich, nur ein relativer, ein Beziehungswert) die Tragik, die immer Synthese, immer Beziehung auf sich selbst, Mittelpunkt ist, nicht darstellen können. Wohl, wenn wir eine Nebenfigur aus dem Bild nehmen, sie anders ansehen, als der Schöpfer sie gesehen wollte, können wir ihre Tragik außerästhetisch erörtern. Aber statt es zu klären, verwirren wir damit das ästhetische Problem der Tragik eher. So kann es nicht verwundern, daß der Verfasser Erscheinungen als tragisch anspricht, die wie zum Beispiel »Rose Bernd« nichts sind als ein »gehaltlos Trauriges«. Volkelt hat nicht das Gefühl dafür, daß Tragik nur auf der Grundlage unausweichbarer höchster Notwendigkeit entstehen kann, einer Notwendigkeit, die vor dem bewußten Ethos sich zu rechtfertigen, vor unseren tiefsten Erregungen sich überzeugend darzustellen vermag.

Und doch wiederhole ich: das meines Erachtens Richtige steht sicher auch in

diesem Buch. Aber das ist seine Schwäche: daß es ein licht- und schattenloses, ein jeder starken Profilierung, jeder kräftigen Linie, jedes deutlichen Mittelpunktes entbehrendes Gebäude geworden ist, daß der Inhalt, der zu diesem Buche in gründlicher, fleißiger Arbeit zusammengetragen und durchforscht wurde, nicht Ausdruck gewann, daß er nur alles enthaltende, ungewertete Breite blieb.

Ich möchte, um nicht nur negative Kritik zu leisten, hier meine Anschauung über den organischen Zusammenhang von Tragik und Drama, wie ich ihn in meinen »Gedanken zum Drama« (München 1905) niedergelegt habe, den Ansichten Volkelts entgegensetzen:

Die Tragödie ist eine Wesenssteigerung des Dramas, eine Potenzierung der dramatischen Form, ein notwendiges Entwickelungsergebnis aus der Tatsache Drama. Tragik und Drama stehen in einem organischen Zusammenhang.

Aus der Aufgabe des Dramas, vor vielen vorgestellt zu werden, aus der Notwendigkeit, Willensspannung zu erzeugen, weil nur sie die Unterschiede der einzelnen aufhebt, eine Menge zusammenschmilzt und zur einen gemeinsamen und dadurch gesteigerten Aufnahme eines Werkes fähig macht, kurz: aus den Bedingungen des Theaters ergibt sich als Thema für das Drama die Darstellung eines Kampfes.

In der Wirklichkeit packt und spannt uns jeder Kampf, der Wettlauf der Pferde, ein Prozeß, ein Ringkampf. Wir wissen, daß der Kampf auf der Bühne, im Sinne der Alltagswirklichkeit, unwirklich ist; wissen auch, daß die Wucht und Spannung, mit der ein Kampf uns erfaßt, von seinem Gewicht, d. h. dem Maß von Wirklichkeit abhängig ist, das wir in ihm sehen. Wirklichkeit: darin liegt alles. Kein Problem, kein gedachter möglicher Fall, sondern ein Gegenwärtiges. Seiendes allein ergreift uns. Alle Mittel der Bühne sind auf dies eine einzige gerichtet: die Täuschung möglichst vollständig zu machen, die volle Illusion der Wirklichkeit zu erreichen. Und alle diese Mittel müßten — in der allgemeinen Entwickelung wie vor jedem einzelnen reifenden Zuschauer — allmählich völlig versagen, wenn sie nicht die Kraft einer tieferen, nicht nur vorgetäuschten Wirklichkeit trüge und ihnen mit der Beziehung auf diese Wirklichkeit Bedeutung gäbe — obschon diese Kraft sie dann fast als unnütz und verächtlich erscheinen läßt. — Auch der Kampf, den das Drama uns vorführt, muß ein wirklicher Kampf sein. Er muß die Wirklichkeit der Dinge für uns haben, die nicht zu Tage treten können, solange der Kampf in der groben Welt der Faustkraft oder des geschriebenen Rechts geführt wird; die erst aus ihrem Bann gelöst werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur künstlerischer Schein ist; die in unserem Innern eine reinere Entscheidung verlangen, als sie die bunte zufallsvolle Welt je bietet und deren Kampf vielleicht doch unentscheidbar ist, nur ein Ende, keine Lösung findet; deren Wirklichkeit da beginnt, wo die der sichtbaren Dinge endet. — Die Leben zeugenden und fördernden Mächte, die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Innern heraus alle andere Wirklichkeit so überwächst, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge — diese Lebensmächte treten in einer Reihe von Situationen, die das Leben immer wieder herbeiführt, in Kampf. Nur hier, wo Mächte, die wir, kraft unserer Veranlagung, nie als möglich, sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, miteinander ringen, hat der Kampf jene ewige Wirklichkeit, die wir als notwendig für die dauernde Wirkung des Dramas erkannten. — Man kann es in anderen Worten sagen: was uns beim Anschauen eines Ringkampfes spannt und erregt, ist das Gefühl, daß dieser Kampf wirklich ist. Unsere Spannung beim Anschauen eines nur

dargestellten Kampfes wird allein erweckt, wenn er uns in unserem ethischen Wollen packt und mitreißt.

Wir müssen uns daran erinnern, daß nur der Kampf nicht allzu unebenbürtiger Gegner Dauer und Steigerungen hat, wie sie das Theater erfordert. Wir gewinnen also für das Drama, das nicht auf seinem ganz frühen Standpunkt eines einfachen Kampfes stehen bleiben soll, die Bestimmung, daß es ein Kampf sein muß zwischen berechtigten, ihrer Natur nach lebenfördernden, zeugenden, wirklichen Mächten. Es liegt in der Größe und letzten Unüberwindlichkeit solcher Gegner begründet, daß dieser Kampf zu keiner endgültigen Niederlage eines Gegners führen kann, wohl aber, daß er zur völligen Verwüstung des Schlachtfeldes führen muß.

Diese Mächte, könnte man denken, müßten sich in verschiedenen Menschen als höchste Gebote entzünden; und das Drama müßte nun diese Menschen im Kampfe uns vorführen. Aber da würden die Lebensmächte nicht selbst miteinander ringen. Sie sind geistiger Natur; nur in der Seele eines Menschen können sie im Kampfe hart aneinander kommen. Wir gewinnen weiter, rein aus den Bedingungen des Dramas heraus, die Bestimmung, daß der dramatische Kampf ein seelischer Konflikt sein muß zwischen lebenzeugenden Mächten, die hier — entsprechend ihrer Unverletzbarkeit und Übergewalt — furchtbar und lebenzerstörend werden. Dieser Konflikt führt zu einer Ausweglosigkeit, zu einem Opfer, zum Untergang. Unser Gefühl fordert den Untergang als Abschluß eines Konfliktes, in welchem das Recht einer Lebensmacht verletzt werden mußte, es verlangt den Ausgang des Kampfes zu sehen, der erst mit dem Tode des Konfliktträgers gegeben ist. Denn in dem künstlerisch geschauten Charakter — der in der Größe und Einfachheit der Linien, mit denen er nur gegeben werden kann, keine Schlupfwinkel für die kleinen Kompromisse des täglichen Lebens bietet — kann kein Friede mehr sein, auch wenn der Willenskonflikt erloschen ist. Unser Gefühl aber verlangt, daß die Kampfsituation getilgt, der lebenfördernde Friede zwischen den großen Lebensmächten ganz wiederhergestellt werde. So folgt der Untergang des Helden mit Notwendigkeit aus den Bedingungen des höchst gesteigerten Dramas als die einzige volle Erlösung unseres angespannten Gefühls.

Aber damit, daß dieser innerliche Kampf, dieses über Personen und Gruppen wie mit ringenden Flammen hinübergreifende Streiten von ungeheuren Lebensmächten Thema geworden ist, ist der Kampf von Menschen gegen Menschen, aus dem das Drama einfacher Form bestand, nicht ausgelöscht. Es ist klar, daß ethische Konflikte, Konflikte, in denen die Entscheidung so schwerwiegend ist, daß sie die innere Lebensmöglichkeit des Entscheidenden aufhebt, nicht bloß in innerlichen Zweifeln bestehen können, sondern daß sie notwendig die Quellen von Taten und Leiden, äußeren sichtbaren Taten und Leiden, eines Kampfes auf Leben und Tod sein müssen, daß also der innerlich für unser Gefühl bedingte Untergang des Helden auch äußerlich wahrscheinlich oder doch möglich ist. Eine Situation stellt nur dann einen schweren ethischen Konflikt dar, wenn sie auch einen äußeren Kampf birgt, im Sinne des einfachen Dramas dramatisch ist. Ein doppelter Kampf geht aus solcher Situation hervor: der sichtbare der Menschen und der unsichtbare der lebenerhaltenden Mächte. In ihrer tiefen schicksalhaften Zusammengehörigkeit können wir sie nur erleben, wenn sie in einer großen kontrapunktischen Komposition, in ständiger Wechselwirkung an uns vorübergeführt werden, wenn das Ende des Helden das äußere Ergebnis des äußeren Kampfes und das innere Ergebnis seiner ethischen Entwurzelung ist und wenn es in dem Augenblick eintritt, wo diese beiden Momente in höchster Steigerung zusammentreffen.

Der gemeine Sprachgebrauch bezeichnet es als tragisch, wenn ein großes Glück und ein schwerer Schmerz zeitlich so zusammentreffen, daß sie einander an der Entfaltung im Gefühl behindern. Das bloß zeitliche Zusammengebundensein zweier tiefer Gegensätze erscheint dem eindringenden Blick nicht als innig genug, um es tragisch zu nennen. Überall aber, wo Freude und Leid, Glück und Unglück, Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verlust in eins geschmiedet sind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organisch verbunden beide hingenommen werden müssen, da entsteht in uns der Gefühlskonflikt, den das Wort »tragisch« bezeichnet. So ist es tragisch, wenn Hebbels Maria, die den kleinen kranken Jesus zu verlieren fürchtet, aufjubelt, als sie ihn in einer Vision am Kreuz sieht: Man schlägt keine Kinder ans Kreuz; noch lange Jahre hab' ich ihn. Sie jubelt über seinen Tod am Kreuz! Der Reiz, den das tragische Gefühl auf uns ausübt, beruht in seinem Doppelcharakter, beruht in seiner den Menschen überschauernden Seltsamkeit, in der verwirrenden Gegensätzlichkeit, mit der es uns wie mit Fieberfrösteln durchdringt. Es lockt uns, wie der Abgrund uns lockt. Tragische Dinge haben weiter einen gewissen Formreiz. Tragik ist eine Form wie das Epigramm — ist ein antithetisches Spiel, ist das witzige Paradoxon, dessen eingeborene Gegensätze sich nicht mehr im Scherz, sondern, nun das Ganze in Lebensgröße verwandelt ist, in blutigem Kampfe aufheben.

Das tragische Epigramm ist überall da gegeben, wo die Bedingtheit hohen Wertes und seines Untergangs, ihr Zusammengeschmiedetsein, ihr Hervorgehen auseinander, ihr Bestehen voreinander, sichtbar hervorspringt.

Soll das tragische Gefühl in uns erwachen, so ist nötig, daß ein wertvoller Mensch gerade in seinem Wert Grund und Anlaß seines Unterganges trägt. In wertvollen Menschen allein entstehen Konflikte großer Lebensmächte; sie beweisen eben dadurch, daß solche Mächte, daß hoher Wert in ihnen leben. Allein wertvolle Menschen können in die großen Konflikte geraten. Und erst in den großen Konflikten entsteht und bewährt sich ihr Wert. Hier haben wir das tragische Epigramm. Was sich oben als die notwendige Wesenssteigerung des Dramas darlegte, zeigt sich unter diesem Gesichtspunkte deutlich als die Tragödie. Wie aus dem ungebändigten Willenschaos mit Notwendigkeit einmal der ethische Charakter hervorgehen mußte, so mußte sich das Drama notwendig einmal zur Tragödie steigern.

Wenn uns nicht zweifelhaft ist, warum uns das Drama Genuß bietet, so braucht uns auch nicht zweifelhaft zu sein, warum die Tragödie dies in erhöhtem Maße tut. Wir brauchen keine Grausamkeitswollust und andere psychologische Argumente zu Hilfe zu rufen. Wir genießen nicht den tragischen Untergang des Helden, sondern wir nehmen ihn hin als die notwendige Bedingung des erhöhten und gesteigerten Dramas, das ihm voranging. — Denn in der Tragödie ist nicht nur die Wirklichkeit des Dramas gesteigert, sondern seine wesentliche Form, die unerbittliche Vorwärtsbewegung. Sobald das Gefühl in uns wächst, daß der Untergang des Helden kommen wird, erhöht nicht nur unsere Erregung die abwärtstreibende Bewegung des Bühnengeschehens; diese Bewegung wird für unser kritisches Gefühl auch zwingender, unbeirrbarer.

Wir fühlen: der herandrohende Untergang des Helden verflicht die Motive, daß sie keine Auslösung finden, daß sie — sich stets erneuernd, sich neu verbindend — in immer ängstlichere Spannung einlenken müssen. Er ist der gewaltigste Beweger der Handlung, die er mit dem Magnetismus der Katastrophe vorwärtsreißt. Er wirkt aus der Zukunft in Gegenwart und Vergangenheit zurück. Er ist schlechthin das Schicksal.

Ich glaube, nur wenn man von der Tragödie, die allein das Tragische in reiner Form enthält, ausgeht, und alle anderen Fälle an ihr mißt, kann man zu einer dogmatischen und ganz wesentlichen »Ästhetik des Tragischen« gelangen.

Weimar. Wilhelm v. Scholz.

Karl Scheffler, Max Liebermann. München und Leipzig, R. Piper u. Co. Verlag, o. J. 4°. 97 S. u. 40 Tafeln.

Max Liebermann feiert in diesem Jahre seinen sechzigsten Geburtstag. An Aufsätzen und Essays hat es nicht gefehlt, und nun unternimmt es der Herausgeber der führenden Berliner Kunstzeitschrift »Kunst und Künstler«, Karl Scheffler, in diesem Buche über die Persönlichkeit und über das Werk des im Titel genannten Mannes hinauszugehen und ein Bild der impressionistischen Bewegung in der Malerei zu zeichnen, an deren Spitze er Max Liebermann sieht.

Soviel man sich auch mit Max Liebermann beschäftigt, recht warm wird man diesem Künstler gegenüber nie. Man kann ihn weder lieben noch verehren, sondern nur achten und hochschätzen. Er ist nicht das, was wir einen »großen Menschen« nennen, er ist ein großer Künstler. Und auch dies Prädikat ist man versucht, nach verschiedenen Richtungen hin einzuschränken. So setzt sich Scheffler zuerst mit dem Problem der »Persönlichkeit« auseinander. Von den drei Gegensatzpaaren aus: Talent—Genie, Judentum—Deutschtum, Berlin—Süddeutschland sucht er sich dem Manne zu nähern und das Porträt dieses hochintelligenten, bewußten »Könners« zu zeichnen.

Auf dieses erste Kapitel folgen fünf weitere: Entwickelungen — Stoff und Form — Die Impression — Technik — Beziehungen, die nur noch in sehr lockerem Zusammenhange mit den Bildern Liebermanns stehen. Der Leser verliert die Empfindung nicht, daß der Titel des Buches eigentlich »Der Impressionismus in der Malerei« hätte lauten müssen, und daß die Kunst Liebermanns durchaus nicht das schlagendste Beispiel für die Ausführungen Schefflers bildet.

Scheffler ist bestrebt, die letzte große Bewegung in der europäischen Malerei nicht als eine auf das Gebiet der Malerei beschränkte »Richtung«, sondern als den Ausdruck eines allgemeinen Lebensgefühles, einer gewaltigen Zeitströmung zu begreifen. Was er unter »Impressionismus« versteht, läßt sich nur mit seinen eigenen Worten sagen.

Der Abschnitt »Entwickelungen« kennzeichnet das »Müssen« der Zeit, das nichts anderes ist als der Ausdruck aller lebensvollen, willensmächtigen, zielsicheren Instinkte eines Volkes oder einer Rasse. Jede Protestbewegung der Kunst diesem Zeitsollen gegenüber ist als »Romantik« zu bezeichnen und abzuweisen, während die »Modernität« eines Künstlers in seiner Hingabe an die Aufgaben seiner Zeit beruht. Und was verlangt die »Zeit«? Das politisch tätige Erleben und künstlerische Darstellen des sozialen Entwickelungsgedankens. Die Ausdrucksform für diesen Inhalt kann nur die naturalistisch-impressionistische sein. Eine lebendige bürgerliche Wirklichkeitskunst hat während des ganzen Jahrhunderts gegen romantische Strömungen um ihre Existenz gerungen und bedeutet das künstlerische Ziel unserer Tage. »In diesen befruchtenden Strom der Zeit hat sich nun Liebermanns Talent still hinabgleiten und zu seinen Zielen tragen lassen.« Von Frankreich, von Manet und seinem Kreise, »wurde die Form des Selbstverständlichen gefunden; das Stichwort, das der Darwinismus der modernen Entwickelungserkenntnis gegeben hat, gab der Impressionismus dem modernen Naturgefühl.... Von der Relativität

aller Einzelleben geht diese moderne Anschauungsform aus. Dem Neueren verschwindet die Würde der Kreatur in der Würde des Ganzen; das Gefühl für die Notwendigkeit der Allheit erzeugt eine gewisse Fühllosigkeit gegenüber den Freuden und Leiden des einzelnen Modells. Ihrer individuellen Bedeutung entkleidet, werden alle Organismen zu Produkten eines nicht personifizierbaren Schöpfungsgedankens.«

Im nächsten Abschnitt »Stoff und Form« beantwortet Scheffler die Frage: welche Darstellungsobjekte dieser nach Wesen und Ziel gekennzeichneten modernen Kunst gemäß sind. Er kommt zu einer überaus wichtigen Feststellung: »Die Wahl des Neutralen ist nicht nur charakteristisch für Liebermanns Malerei, sondern für die ganze Schule, der er angehört. Die impressionistische Anschauungsform vermag andere als neutrale oder doch künstlich neutralisierte Stoffe nicht zu verwerten, weil sie nicht das Eigenleben der Dinge, die architektonische Sonderbedeutung der Gegenstände darzustellen beabsichtigt, sondern die Atmosphäre.« Eine Folge dieser durchaus treffend beschriebenen Tatsache ist das Versagen Liebermanns und anderer Impressionisten dem Porträt gegenüber. Auch Scheffler gibt dies Manko zu: »Die individualisierte Einzelpsyche geniert ihn oft ein wenig; Menschenmengen dagegen, die für ihn nur ein Bewegungs- oder Raummotiv sind, gelingen ihm vortrefflich.« Scheffler empfindet jedoch diese Grenze nicht als eine individuelle, sondern als eine notwendige, unüberschreitbare, da unsere Zeit »große« Stoffe nicht kennen kann. »Die Künstlergeschlechter, denen eine Fülle von lebendigen Sachen religiöser oder historisch-legendarischer Natur überliefert wurden, waren im ungeheuren Vorteil den Künstlern der Gegenwart gegenüber, die im religiösen und sozialen Nihilismus fast alle überlieferten Sujets von Bedeutung als leere Hülsen betrachten.« Infolgedessen sind Boecklin und Klinger dichtende Romantiker, Liebermann ein malender Moderner. Wenn ihm der Versuch, einen großen Stoff künstlerischer zu bewältigen, mißlingt (»Samson und Dalila«), so beweist das nach Scheffler nichts gegen die Qualität der in sich geschlossenen Kunst Liebermanns, »sondern zeigt nur, wie diese Malerei innerhalb der Weltkunst zu placieren ist«.

Das Wesen der impressionistischen Stilidee zu umschreiben, unternimmt das folgende, »Die Impression« überschriebene Kapitel. Da der Impressionismus als eine Methode der malerischen Darstellung bezeichnet wird, die sich Punkt für Punkt aus den darzustellenden Gefühlen zu ergeben hat, muß man fragen, welche Gefühle das Thema der impressionistischen Malerei bilden. Scheffler antwortet: »Der Künstler der Vergangenheit fühlte sich als Handelnder dem Schicksal gegenüber; von der Bewußtheit seines Ichwertes und vom gesunden Egoismus geführt, sah er das höchste Sein in der Aktivität. Diese Aktionsfreudigkeit des Gefühls floß aus einer Zuversicht dem Leben und der Ewigkeit gegenüber; es war Hoffnung im Herzen und darum auch innere Bewegungslust und Herrschgefühl.... Dem Modernen fehlt die frohe Lebenszuversicht; Resignation und Skepsis sind sein Erbteil und seine Weltgefühle sind im ganzen fatalistisch gefärbt. Seine Stärke liegt mehr im Ertragen des Unabwendbaren, ... als in der Hoffnungskraft, die an sittliche Endziele des Erdenwallens glaubt ... da er sich als Leidender fühlt, scheint ihm der ganze Lebensstoff zu leiden und das Dasein nur zu erdulden.« So stellt die moderne Malerei »die leidende Natur« dar. Diese Gefühle verlangen bestimmte Ausdrucksformen. Da nach Scheffler die Aktivität durch die Linie, die Passivität durch den Tonwert ausgedrückt wird, findet der moderne Maler das ihm Notwendige in der Darstellung der Atmosphäre. »Nur dadurch, daß das einzelne des Lebensstoffes, das unter dem Dasein Leidende vom Atmosphärischen, von den Stimmungen des Lichtes umgeben, in eine höhere Betrachtungsweise gerückt erscheint, wird es

erträglich, ja wird es schön.« Schefflers Theorie gipfelt in den Sätzen: »Die Stimmungen des Wetters hüllen alle Gegenstände ein wie Schleier der Notwendigkeit, die Atmosphäre breitet sich immaterialisierend um alles Stoffliche mit einer großen Stimmung der Ewigkeit. Impressionismus: das ist die Darstellung einer allgegenwärtigen Notwendigkeit, das ist das Verfahren, im kleinsten Punkt ein Ganzes zu sammeln.«

Wir stehen am Ende: die beiden letzten Abschnitte über »Technik« und »Beziehungen« bringen keine allgemeineren ästhetischen Gedanken mehr. Um dem Vorwurf der Voreingenommenheit zu begegnen, wurde der Schefflersche Gedankengang ausführlich und möglichst mit den Worten des Verfassers wiedergegeben; scheint mir doch außerhalb dieser Formulierung der Inhalt des Gesagten kein lebensvolles Dasein mehr zu führen.

Scheffler ist einer gerade unter den Kunstschriftstellern heute weitverbreiteten Sucht nach »Tiefe« um jeden Preis unterlegen. Es ist ein durchaus sentimentaler und schwächlicher Zug, der diese Philosophie der Kunst eingegeben hat. Referent muß gestehen, daß er der Theorie des Impressionismus als der künstlerischen Darstellung der leidenden Natur nicht das geringste Verständnis entgegenbringen kann, am allerwenigsten, wenn sie am Beispiel Max Liebermanns bewiesen werden soll. Zu welchen Geschmacklosigkeiten die gesucht geistreiche und »philosophische« Sprache Schefflers sich verführen läßt, dafür zwei Beispiele: »Er hatte in seinen Gänserupferinnen nicht die gewaltigen Leute der inneren Wirklichkeit, die ungeheure Atmosphäre, worin alles Lebendige schwimmt, wie eine Vision, geben können; aber er ahnte die Möglichkeit dazu in seiner wirklichkeitshungrigen Seele«; und: »es ist die Moral des Leidens, die Religion des tiefen Erschreckens vor der Welt und der Furcht vor der Formgewalt der Lebensemanationen, in ihren niedersten Erscheinungen noch, was die Künstler für die seltsame, leidvolle Monumentalität prädestiniert.«

Um die Theorie des Impressionismus ist man seit zwanzig Jahren von den verschiedensten Seiten, mit den verschiedensten Mitteln und dem verschiedensten Erfolge bemüht. Als eine rein technische Richtung, eine besondere Art zu malen, ist diese Bewegung sicher nicht erschöpfend gekennzeichnet; darin stimmen wir Scheffler vollkommen zu; ob es aber deshalb nötig ist, eine eigene Metaphysik zu erfinden, die den Erklärungsgrund für die Erscheinung solcher künstlerischer Bestrebungen hergeben soll, erscheint mir fraglich.

Unter Impressionismus in der Malerei verstehen wir zuerst einmal die Bevorzugung der unmittelbaren optischen Wahrnehmung als Darstellungsmaterial vor der im Gedächtnis verarbeiteten Wahrnehmung, also vor der Gesichtsvorstellung. Vom Augenerlebnis, von der Impression empfängt der impressionistische Künstler das Gesetz seines Schaffens, nicht von seiner Erfahrung um das Darstellungsobjekt. So wird der willkürliche, zufällige Ausschnitt aus der Natur gewählt statt der komponierten, d. h. in der Vorstellung umgewandelten Ansicht. Das nach Stoff und Form Beziehungslose, die ungewerteten Elemente der Wirklichkeit treten an Stelle der gewerteten, in einen Zusammenhang sinnvoller und dauernder Art eingestellten. So steigt das Überraschende und Zufällige im Wert gegenüber dem Vorbereiteten, dem notwendig mit einem Vorher und Nachher Verketteten. Ein ausgeprägter Mangel an Gestaltungsenergie im produktiven Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit und ein ebenso starker Mangel an Gedächtnis, an psychischer Verarbeitungstendenz und -fähigkeit im reproduktiven Verhalten des Betrachtenden kennzeichnet den impressionistischen Habitus. Nicht mehr die Einheit der Wirkungsform, die ein bewußter und selbstherrlicher künstlerischer Läuterungsprozeß aus der Daseinsform

gewinnt, die Einheit des Gesichtseindruckes an sich, das in einem Augenblick, von einem Standpunkte aus Sehbare bildet die Einheit des Kunstwerkes.

So zeigt sich die besondere Weltansicht, der Stil des modernen Daseins, den wir Impressionismus nennen, auf dem Gebiete der Malerei als eine Reihe besonderer Bedürfnisse des künstlerischen und des Laien-Auges. Ich glaube, daß von dieser psychologischen Seite aus sowohl das Wesen des malerischen Impressionismus als auch die besonderen künstlerischen Werte, die er schafft, genügend zu verstehen sind. Das Problem unserer Tage ist aber nicht mehr das, wie der Impressionismus historisch und psychologisch zu interpretieren ist, sondern, auf welche Weise er sich überwinden läßt.

Über Liebermanns künstlerische Potenz wird sich kein Vernünftiger mit Scheffler streiten; sie ist unanzweifelbar, die Theorie des Impressionismus, die in diesem Buche vorgetragen wird, mag man ablehnen oder für richtig halten, das eine aber sollten sich Verfasser wie Leser zum Bewußtsein bringen: die Sache, von der hier gehandelt wird, hat aufgehört, eine bestimmende Macht unserer künstlerischen Kultur zu sein.

Berlin. Wilhelm Waetzoldt.

Kurt Bertels, Francisco Goya. Klassische Illustratoren I. München u. Leipzig, R. Piper u. Co., Verlag. 1907. 4°. 140 S. 53 Tafeln.

Der Gesamttitel dieser neuen Sammlung kunsthistorischer Monographien steht in einem gewissen Widerspruch mit dem Inhalt des vorliegenden Bandes. Bertels hat Goya nicht ausschließlich als »klassischen Illustrator« dargestellt, sondern versucht, in knappster Form einen Abriß des gesamten künstlerischen Schaffens und des Lebens dieses großen Spaniers zu geben. Die Eigenart der Persönlichkeit Goyas drängt an sich nicht notwendig auf diesen Weg; läßt sich doch gerade über den Illustrator Goya eine umfängliche Monographie schreiben, — auch kennt das große Publikum in erster Linie den Künstler der Caprichos und Proverbios, der Tauromaquia und der Desastros de la Guerra. Eine Goyas illustrative Tätigkeit behandelnde Darstellung wäre notwendig auf eine Beantwortung der ästhetischen Fragen gedrängt worden, die sich an die Betrachtung des graphischen Werkes Goyas anschließen. Die spezifischen Probleme der Griffelkunst — wie sie Klingers Büchlein über »Malerei und Zeichnung« mehr andeutet als löst —, die Fragen nach dem persönlichen Verhältnis dieses Künstlers zu dieser Technik und ihren Ausdrucksmitteln und die Entwickelung des Illustrators Goya, all das berührt die Darstellung Bertels wohl, sie geht aber keinem einzigen Problem energisch zu Leibe. Das Buch enthält zugleich zu wenig und zu viel. Und die Erklärung für diese verfehlte Anlage liegt wohl darin, daß der Verfasser von einer spanischen Reise allerlei neues und interessantes Material mitgebracht, die Erwünschtheit eines leicht lesbaren Goya-Buches neben dem Werke v. Logas erkannt hatte und nun seine eigenen Meinungen und Funde nur im Rahmen einer den »klassischen Illustratoren« gewidmeten Monographie unterbringen konnte.

Die Disposition des Buches erinnert an den Aufbau moderner Dramen. Wie dort das notwendige Miteinanderverkettetsein der Szenen in die lose Form der Bilder oder des »Reigens« aufgelöst wird, bezeichnet hier der Verfasser die Gruppierung seines Materiales als eine »Reihenfolge«. So reiht sich denn auch Biographisches an Künstlerisches, Besprechungen graphischer Werke an solche der Porträts, und der letzte der siebzehn Abschnitte heißt: »Künstlerische Entwickelung« und ist eine und eine halbe Seite lang.

Es ist im allgemeinen nicht üblich und muß als ein Zeichen der Pedanterie ausgelegt werden, daß der Referent eines populärwissenschaftlichen Buches an seiner Form Kritik übt. Mir scheint sich aber gerade der Kunsthistoriker der ästhetischen Verpflichtung nicht entziehen zu dürfen, in seine Werke wenigstens einen Abglanz der formalen Geschlossenheit und Ausgeglichenheit eines Kunstwerkes hinüberzuretten.

Auch der Inhalt dieses Goya-Buches leidet an einer gewissen Zwiespältigkeit, die sich freilich kaum vermeiden ließ. Ich meine: kulturhistorische Elemente kreuzen sich beständig mit psychologisch-biographischen und ästhetischen. Nun haben aber kulturhistorische Tatsachen nur dann für ein kunstgeschichtliches Buch Wert und Sinn, wenn sie sich in ganzer Breite darlegen lassen; dagegen bringen die in aphoristischer Form ausgesprochenen kulturhistorischen Begründungen und Erklärungen künstlerischer Dinge einen durchaus falschen Ton und einen — in dieser Fassung — meistens auch falschen Inhalt in das Werk. Man darf das warnende Beispiel Richard Muthers nicht vergessen. Goya als Illustrator seiner Zeit mußte meiner Ansicht nach in dieser Monographie völlig zurücktreten hinter dem Graphiker Goya, soweit er außerzeitliche künstlerische Werte geschaffen hat.

Recht gut hebt Bertels die Bedeutung Goyas für die Geschichte der Karikatur heraus, und der Nachweis eines starken stofflichen und formalen Einflusses des Schnitzwerkes spanischer Kathedralen auf die Einbildungskraft Goyas ist sehr überzeugend. Die Temperamentsverwandtschaft des Revolutionszeitalters mit dem der gotischen Weltanschauung kommt klar zum Ausdruck.

Statt einer Besprechung der Tapeten, der Porträts und Genrebilder, der Fresken von San Antonio de la Florida und der Historienbilder hätte man gerne mehr über Stiche, Zeichnungen und Lithographien gehört. Einige Skizzen wären mit den ausgeführten graphischen Blättern zu vergleichen, die Frage nach der Komik der Linie, nach »Strichwitzen«, an Beispielen zu beantworten gewesen.

Bertels Buch ist in einem außergewöhnlich gewandten und temperamentvollen Stil geschrieben, es liest sich wie eine spannende Novelle. Eine derartig nervöse, zugespitzte, sich in scharfen Antithesen bewegende Sprache paßt vorzüglich zu der künstlerischen Persönlichkeit Goyas. Manchmal streift Bertel freilich die Grenze des Geschmacklosen, Sätze, wie dieser: »Sie weiß, daß der Augenblick für die Frau verloren ist, in dem ein Mann ihrer Schönheit nicht huldigt«, oder der andere: »Starr, reglos steht der Aragonier einen halben Tag lang auf demselben Fleck an der Straße. Da kommt ein anderer vorbei; es gibt zornigen Streit: das Messer steckt in der Brust des Gegners« schmecken doch etwas nach dem Feuilleton.

53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen geben ein sehr dankenswertes Anschauungsmaterial. Besonders wertvoll sind die sonst gar nicht oder recht schwer erhältlichen Aufnahmen Goyascher Gemälde, Zeichnungen und Lithographien aus Madrider Privatsammlungen. In der Reihe der interessanten Selbstbildnisse vermißt man das aus der Academia de San Fernando in Madrid.

Berlin.

Wilhelm Waetzoldt.

Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906. 328 S. und 57 Tafeln.

Einen entwickelungsgeschichtlichen Versuch nennt der Verfasser sein Buch. Er begründet sein Unternehmen damit, daß die *Exposition des Primitifs flamands* von Brügge im Jahre 1902 statt der erhofften Klärung eher Verwirrung der Ansichten

zur Folge hatte; durch rein sachliche, nur auf positive Begründung gestellte Behandlung hofft er »die vielen, jetzt scheinbar heillos komplizierten Fragen doch wesentlich einfacher zu gestalten, als sie zur Zeit aussehen«. Und es mag gleich vorweggenommen sein, daß wir ausreichend Ursache haben, ihm für diesen Versuch zu danken.

Die altniederländische Kunst zerfällt in die altflandrische und in die altholländische; früher reihte man Werke der letzteren meist unbedenklich der flandrischen Kunst ein. Auch Voll will die altniederländische Kunst noch als Ganzes behandeln, aber doch bei einzelnen Künstlern und Epochen wenigstens den Versuch machen, sie auf ihr Verhältnis zu flandrischer oder holländischer Art zu prüfen; im großen hält er aber doch an der Einheit der altniederländischen Kunst fest. In ihrer Entwickelung unterscheidet er drei Hauptepochen: »die archaische der Schulgründer, unter denen wir aber die größten Meister der Zeit zu erblicken haben; dann die der zweiten Generation, wo die Epigonen nach ihrer Art das Werk der Schulbegründer fortsetzen, und die der dritten Generation, wo ein neues Geschlecht mit frischem poetischem Sinn, aber mit geringerer technischer Fertigkeit die Entwickelung ihrem Ende zuführte«.

Daß in einer Zeit, in welcher so viel über die »Rätsel« des Genter Altares geschrieben wird, das Interesse sich zunächst dem Teil des Vollschen Buches zuwendet, der von den Eycks handelt, scheint begreiflich. Aber die Sensationslust kommt kaum auf ihre Rechnung. Neben der Methode und dem Wissen des fachlichen Kunsthistorikers verfügt der Verfasser noch über den geübten Blick des Kunstkenners. Und mit diesen Mitteln stellt er fest, daß sich keine so großen stilistischen Verschiedenheiten namhaft machen lassen, welche die Annahme zweier Urheber nötig machten. Der Entwurf mag vielleicht von Hubert sein, die Ausführung stimmt völlig mit dem überein, was wir an sicheren Bildern Jans besitzen. Auf Grund der gesicherten Werke ist der Verfasser in der Lage, eine Anzahl weiterer stilkritisch Jan zuzuweisen, andere, darunter den Mann mit den Nelken in Berlin, abzulehnen.

Es ist natürlich nicht möglich, in Kürze von dem Inhalt des Buches auch nur einigermaßen klare Vorstellungen zu erwecken. Von einer Reihe bekannter Meister, wie Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Hans Memling, Geertgen van Haarlem, werden uns nicht nur neue Daten überliefert, auch neue Gesichtspunkte treten uns entgegen. Andererseits untersucht Voll eine Reihe minder bekannter, zum Teil neu entdeckter Künstler, denen er, allerdings mit maßvollster Zurückhaltung, bestimmte Werke zuzuschreiben sucht, so den Meister des Frankfurter Johannesaltärchens, das bisher für eine Arbeit Rogiers galt, den von Hymanns entdeckten Meister von Flémalle, den Meister der Perle von Brabant, den Meister der Himmelfahrt Mariä, dann Albrecht von Ouwater und Josse van Gent.

Es ist ja den wenigsten Erzeugnissen menschlichen Geistes beschieden, gleichzeitig neu zu sein und doch unverändert als Ganzes in den bleibenden Besitz der Wissenschaft überzugehen; auch Volls Aufstellungen werden wohl Kämpfe zu überstehen und Korrekturen zu erfahren haben; aber nur der unpersönlichen und zurückhaltenden Art des Wissenschaftsbetriebes, wie er hier vorliegt, ist es beschieden, den erwähnten bleibenden Besitz zu vergrößern. — Die Ausstattung des Buches ist sorgfältig, ohne dem wissenschaftlichen Charakter Eintrag zu tun. Ein Tafelband mit 57 gut ausgewählten Autotypien ist beigegeben.

Graz. Rudolf Ameseder.

Lothar von Kunowski, Durch Kunst zum Leben. Band V: Licht und Helligkeit. Mit acht rhythmischen Studien von Gertrud von Kunowski, des Verfassers Schülerin. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1906. 390 S.

Im Jahre 1901 begann Lothar von Kunowski mit der Veröffentlichung einer Reihe von Bänden, die in sich selbständig unter dem oben angegebenen Haupttitel als ein zusammenhängendes Werk gedacht sind; einer Andeutung im dritten Bande zufolge soll ihre Zahl auf neun (!) gebracht werden. Erschienen sind bis jetzt fünf Bände in eigenartiger Reihenfolge. Zuerst (1901) kam Bd. VI heraus (»Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens«), im selben Jahre Bd. I (»Ein Volk von Genies«); dann folgte 1902 Bd. II (»Schöpferische Kunst«), 1903 Bd. VII (»Rhythmus und Bilderbogen. Grundsätze meiner Zeichenschule«). Dem nun vorliegenden V. Bande verspricht der Verfasser bald den VIII. folgen zu lassen, der beweisen soll, »daß die Natur selbst durch Typik, Rhythmik und Dynamik nach den Prinzipien der ästhetischen Anpassung, Selbständigkeit und Ergänzung das ganze Weltgebäude des Raums in Kompositionen vollbringt, ohne deren Studium der schöpferische Künstler hilflos ist«. Was Bd. III, IV und IX enthalten sollen, darüber erfahren wir nichts. Von den bereits vorliegenden Teilen des Gesamtwerkes aber schließen sich vorläufig V—VII jedenfalls zu einer engeren Folge zusammen, deren Grundlegung also in dem hier zu besprechenden Bande gesucht werden muß.

Der Verfasser hat ihm offenbar in dem Bewußtsein, daß die absonderliche Disposition seines Werkes auch dem willigen Leser die Orientierung schwer macht, eine Vorrede vorangesetzt, die eine Art Generalübersicht über seine Anschauungsweise bieten soll. Nach einem Rückblick auf die »dogmatische« Ästhetik des Klassizismus und die »entwickelnde« (historisierende) Ästhetik der Folgezeit — andere Richtungen scheint er nicht zu kennen — stellt er ihnen seine eigene »Ästhetik des Schaffens« gegenüber, die nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Laien, Kritiker, Ästhetiker, die das Kunstwerk betrachten, Geltung haben soll. »Das Kunstwerk steht samt den Gesetzen, die in ihm selbst sich kristallisieren, zwischen den zwei Polen: Natur und Gesichtssinn. . . . Eine Ästhetik des Kunstschaffens wird Gesetze der Selbstdarstellung der Natur zum Zwecke ihrer Sichtbarkeit annehmen und erforschen und ebenso Gesetze, nach denen der Gesichtssinn verfahren muß, wenn er seine Begabungen dem Leben des Schauenden restlos dienstbar machen will. Sie sucht nach objektiven und subjektiven Gesetzen der Anschauung«. Man sieht: was als Beweisthema des VIII. Bandes angekündigt ist, wird hier schlankweg vorausgesetzt. Mit der Begründung seiner Anschauungen macht es sich der Verfasser überhaupt leicht. Man wird das ganze Buch vergeblich nach einem ernsthaften Versuch durchforschen, die angenommene Einhelligkeit zwischen der mystischen, in künstlerischer Selbstdarstellung sichtbaren »Natur« und dem betrachtenden Intellekt irgendwie zu begründen. Die gelegentlich (S. 60) hingeworfene Bemerkung, »daß die Natur, welche unsere Sinnesorgane und unser Gehirn zu geordnetem Anschauen und Erkennen von innen her zwingt, ja ganz dieselbe Kraft ist, die in der Natur (sic) sich als Künstlerin zeigt, daß folglich beide Prinzipien, das geistige wie das natürliche, nur ein zweifaches Anwenden des Gesetzes der Naturkraft bedeuten«, solche und ähnliche Äußerungen zeigen wohl nur, mit welcher Naivität der Verfasser an die metaphysischen Probleme herantritt.

Man würde aber seinem Buche überhaupt Unrecht tun, wenn man es philosophisch ernst nehmen wollte. Es ist vielmehr eine Streitschrift, eine Eudämonologie des modernen Künstlers, nicht zum geringsten Teil auch eine oratio pro domo; denn man wird immer wieder darauf hingewiesen, daß die hier entwickelten Prinzipien eines »praktischen Idealismus« — so liebt es der Verfasser, seine Lehre zu

bezeichnen — in seiner Zeichenschule zur Anwendung und Durchführung kommen. Und von solchem Standpunkte aus betrachtet enthält dieser wie alle anderen Bände seines Werkes in der Tat viel Anregendes, Klärendes, fein und gut Beobachtetes und zeigt vor allem den Verfasser als einen mit umfassendem Wissen von der Natur ebenso wie mit starker künstlerischer Intuitionskraft ausgestatteten Menschen. Was er über das Leben des Materials im Kunstwerk, über die Arten des Schauens, über Licht, Helligkeit, Plastik, Farbe und Bewegung auseinandersetzt, hat zum Teil bleibenden Wert und bietet Bausteine zu einer Neuordnung der modernen Künstlererziehung, gegen deren praktischen Erfolg in der Hand des Verfassers wir uns angesichts dieses Buches immerhin durch einen Umstand zu gewissem Mißtrauen gereizt fühlen: das ist die geradezu unerhörte Stillosigkeit seiner Darstellungsweise. Wir sind, durch moderne Kunstschriftsteller insbesondere, an sprachliche Ausschweifungen der tollsten Art gewöhnt; Kunowski scheint sich das Ziel gesteckt zu haben, alles bisher darin Geleistete zu überbieten. Er kommt unausgesetzt vom Hundertsten ins Tausendste; ein kaum angeknüpfter Gedankenfaden wird sofort wieder abgerissen; in toller Flucht jagen sich die Einfälle und Bilder; tönendes Pathos und unendlicher Wortschwall lärmen durch das ganze Buch; Satzungetüme von mehr als Seitenlänge stehen neben gut formulierten, treffenden Sentenzen; der Leser wird abwechselnd interessiert und angeekelt, er legt das Buch hundertmal seufzend aus der Hand, um es dann, von irgend einer frappierenden Wendung, einem aufblitzenden Gedanken angezogen, doch wieder vorzunehmen. In der wuchernden Fülle wie in der Disziplinlosigkeit seiner Ideen und seines Stils erinnert Kunowski durchaus an den nun ad acta gelegten Verfasser des »Rembrandt als Erzieher«. Man stelle sich die Manier jenes Buches in neun Bänden ausgesponnen vor und man wird diesen neuen Führer durch Kunst zum Leben richtig abschätzen.

Breslau. Max Semrau.

Hans von Wolzogen: Von deutscher Kunst. Verlag C. A. Schwetschke u. Sohn, Berlin, 274 S. 8°.

Diese Aufsätze des bekannten Wagnerkämpfers in Baireuth sind mir ihrer ganzen Anlage nach und im Spiegel der ästhetischen Anschauung, die sie wiedergeben, unerträglich. Der Verfasser hat sich so sehr in bestimmte Vorurteile des Geschmacks hineingelebt, daß ihm jede Gelenkigkeit des Genießens, jede Fähigkeit, am neuen Talente das Selbständige und Eigene herauszuspüren, verloren ging. Er ist trotz eines beneidenswerten, im sentimentalen Patriotentum wurzelnden Idealismus bloß aufgeweckt genug, um im Dichtwerke den rationalistischen Inhalt, die Quellen des Verstandes aufzufassen. So redet er über die Kunst der Gegenwart, indem er ständig nach praktischen Tendenzen Auslug hält, indem es ihm völlig unbekannt bleibt, daß jenseits des vernünftig zu Erraffenden einer Poesie erst die geheime, große Freude anhebt, das Hineinwachsen der lesenden oder hörenden Persönlichkeit in die Wesensart des Kunstwerke Zeugenden. Daher ist das, was Wolzogen über die moralische Schlachtung Wilhelm Raabes z. B. sagt, ganz klug und wenig anfechtbar. Sowie er aber nach alter, schlechter Gewohnheit sich darauf einläßt, Richard Wagner für allerhand nationale Bestrebungen und Wünsche auszunützen, sowie er in einer Analyse des »Prinzen von Homburg« das sittliche Element zu enthusiastisch betont, scheut er vor Verstiegenheiten und Postulaten nicht zurück, die jedem kühl und vorsichtig Denkenden unangenehm sind.

Berlin. Max Hochdorf.

Raoul Richter, Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antrittsvorlesung, gehalten in Leipzig den 17. Juli 1906. Leipzig, Quelle u. Meyer. 1906. kl. 8°. 50 S.

Im Jahre 1881 hielt Heinrich von Stein in Halle eine Vorlesung über Richard Wagner, die erste, die an einer Universität stattgefunden hat; aber die Studenten blieben ihr fern. Heute hält Guido Adler in Wien (inhaltlich freilich anfechtbare) Vorlesungen über Wagners Leben und Werke und ein Dozent in Leipzig beginnt seine Tätigkeit als Professor mit einem Vortrag über eins der schwersten Probleme auf Wagnerschem Gebiete. Welche gewaltige Entwickelung und Umwälzung im allgemeinen Geistesleben bezeichnen diese Tatsachen!

Es erregt zuerst Verwunderung, daß ein so kompliziertes Thema, wie das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie bei Wagner, in einem einstündigen Vortrage behandelt werden konnte. Aber der Stil des Verfassers ist so konzentriert, seine Aufstellung der wichtigsten Fragen so sicher und übersichtlich, daß er in kurzer Zeit tiefe Einsichten erschließt, alles Wesentliche klar und fest herausschält und entscheidende Ergebnisse gewinnt. Man freut sich über den reichen Inhalt dieser fünfzig Seiten, jede scheint geradezu vergrößert durch die Fülle der Gedanken.

Das Problem gehört zu den tiefsten, die Wagners Erscheinung uns aufgibt, zu den am schwersten lösbaren und am häufigsten mißverstandenen. Es hat somit die kleine Schrift schon dadurch große Bedeutung. Im allgemeinen herrscht ja leider die Ansicht, daß Wagners Dramen an philosophischem Ballast leiden, ja, nicht wenige halten sie gar für Illustrierungen philosophischer Gedanken. Namentlich »Tristan« und der »Nibelungenring« schrecken in dieser Beziehung noch manchen Mann *bonae voluntatis* ab. Indessen, wieviel Philosophie schlucken diese selben Leute unbewußt im »Wallenstein« oder »Faust« hinunter. »Im Vergleich zu Wagner«, sagt Richter, »sind Schillers und Goethes Werke geradezu mit philosophischen Sentenzen gespickt.« Und wäre es denn wirklich so schlimm, wenn Wagners Dramen eine philosophische Bedeutung hätten? Die Schwierigkeit liegt eben in der Beantwortung des »Problems der Probleme«, wie Richter es nennt: ob nämlich der künstlerische Wert eines philosophischen Kunstwerkes steigt, je wahrer die in ihm dargestellte Philosophie ist. — Da dies die letzte Frage ist, die der Verfasser stellt, so müssen wir erst sehen, wie er dahin gelangt.

Zwei Hauptabschnitte teilen die Untersuchung: »1. Wie verhalten sich der Künstler Wagner und der Philosoph Wagner zueinander? 2. Wie verhalten sich das Wagnersche Kunstwerk und die Philosophie zueinander?«

Grundlegend für die ganze Arbeit ist die Unterscheidung dreier Typen, wie sich die künstlerische und die philosophische Begabung in derselben Persönlichkeit zueinander verhalten können. Erstens kann die betreffende Persönlichkeit beide Veranlagungen getrennt betätigen, ohne daß sie ineinander greifen. Beispiele: Sokrates, der zuzeiten Bildhauer, zuzeiten Philosoph war, Leonardo da Vinci, Heine. Oder beide Funktionen kreuzen sich und betätigen sich zu gleicher Zeit und am gleichen Werke, wie bei Plato, Giordano Bruno, Schopenhauer, den künstlerischen Philosophen, während Nietzsche wohl eher den philosophischen Künstlern beizuzählen wäre. Endlich kann der Schaffende denselben Gegenstand mit rein künstlerischen oder philosophischen Funktionen bewältigen. Ziele und Mittel bleiben verschieden, aber das Objekt ist identisch. So ist der Gegenstand bei Tier- und Blumenmalerei, historischen Dichtungen identisch mit dem der Wissenschaft, bei Michelangelos Deckengemälden in der Sixtina, Goethes Faust identisch mit dem der Philosophie. »Hier ist der Künstler oft nicht im stande, sein eigenes Werk philosophisch zu deuten.« Letztere Bemerkung ist wichtig. Man erinnert sich des Wortes Wagners

an Röckel, daß der Autor vor seinem eigenen Werke wie vor einem Rätsel stehe.

Wagner nun gehört allen drei Typen an. Denn er widmete sich abwechselnd künstlerischen und philosophischen Arbeiten (I. Typus), er trieb »ästhetisierende Philosophie« (II. Typus) (keineswegs aber »philosophierende Kunst«), und schließlich ist jeder Gegenstand seiner Werke derselbe, den der Philosoph begründet, »die letzten Welt- und Wertgesetze bilden die Seele der Wagnerschen Dramen«.

Wie Chamberlain in seiner vortrefflichen Schrift: »Das Drama R. Wagners« weist auch Richter die Idee zurück, als »enthielten Wagners Werke Philosophie«. »Es mag einer durch das Kunstwerk zum Philosophieren angeregt werden« (Ch. a. a. O. S. 145), aber die Philosophie, die er daraus zieht, ist sein eigenhändiges Werk. »Wir erhalten eine Philosophie, die im Verfasser vorher nicht vorhanden war, für die das Kunstwerk nicht die Allegorie bildet, sondern das Symbol, welches es zu deuten gilt« (Richter S. 34).

Und die Deutung kann eine mehrfache sein. Im gleichen Sinne sagt Hamerling im Epilog zu »Ahasver in Rom«: »Ich glaube, daß jedes echte Dichterwerk vieldeutig ist, wie ein Naturvolk; daß nur Tendenzwerke eine schroff-einseitige Bedeutung haben; daß eine künstlerische Schöpfung so geheimnisvoll tief ist, so wenig auszuerklären, als das Leben selbst.« Vorstehendes genüge zur Andeutung des Grundgedankens in Richters Schrift, die warm empfohlen werden kann. Sie wird viel Klarheit bringen und feste Anhaltspunkte für einen Weiterbau geben. Vielleicht sollte man, um weitere Verwirrung zu vermeiden, Chamberlains Vorschlag annehmen, Weltanschauung von Philosophie zu unterscheiden; diese würde eine gelehrte Disziplin, jene eine mit Religion und Mythologie verwandte, allgemein menschliche Anlage bedeuten (Chamberlain, Kant S. 16). Somit kann jeder große Künstler ein »Weltanschauer« heißen, ohne gleich ein Philosoph zu sein.

Wohltuend berührt Richters Abweisung der weitverbreiteten Ansicht, daß das Nachtgespräch im II. Akt Tristan »philosophisch« sei; nur der Gegenstand sei philosophisch, nicht die Behandlungsweise. Sehr fein bezeichnet er später die Abweichungen Wagners von Schopenhauer.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einen Passus in meiner Kritik des Buches von Paul Moos, Richard Wagner als Ästhetiker (s. diese Zeitschrift, I. Bd., S. 453 ff.), klar stellen, der, wie ich erfahre, mißverstanden worden ist und dessen Fassung vielleicht in der Tat nicht präzis genug war. Ich tadelte (man vgl. S. 455, Abschnitt 3 f.), daß Moos von Wagner sagt, er habe Beethoven mit einer Art »musikalischer Nymphomanie« bedacht. Damit wollte ich aber durchaus nicht sagen, daß Moos von Wagner annehme, er hätte Beethoven als Menschen der Nymphomanie bezichtigt. Da ich sowohl die Stelle bei Wagner als auch die bei Moos vollständig zitierte, glaubte ich den Leser genügend orientiert zu haben, um nicht mißverstanden zu werden.

Was ich unrichtig fand, war, bei diesem so ganz symbolischen Gleichnis, wo es doch gar nicht darauf ankommt, daß die Wörter »Dichter« und »Musiker« männlichen Geschlechtes sind, sondern nur darauf, daß Wagner das Wesen der Musik als weiblich empfand, ein Gewicht zu legen auf das grammatikalische Verhältnis jener Wörter. Und insofern hierbei der Gedanke an Perversität erweckt wurde, wäre es von Wagner eine Lästerung gewesen, auch nur von Beethovens musikalischer Natur so zu sprechen. Wenn man in dieser Richtung weiter ginge, so könnte man noch eine Konsequenz aus jener Stelle ziehen: da Wagner davon spricht, daß Beethoven »ein den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden mußte«, so hätte er ihn auch noch zum musikalischen

Hermaphroditen gemacht. Solche Vergleiche, wie Wagner sie hier anwendet, sollten aber lieber nicht mit physischen Vorstellungen vermischt werden.

Wenn ich dann in meiner Besprechung sagte, daß ein Autor, dem ein solches Mißverständnis entschlüpfe, unser Vertrauen für seine übrige Darstellung verliere, so klingt das vielleicht in dieser allgemeinen Form ein wenig scharf; weshalb ich jetzt genauer mich dahin ausdrücken möchte, daß man seine Darstellung mit Vorsicht aufnehmen und am Original nachprüfen muß, was bei jedem derartigen Werke eigentlich sich immer empfiehlt. Keineswegs aber sollte damit eine radikale Verurteilung dieses Buches noch anderer Arbeiten desselben Gelehrten ausgesprochen werden.

Berlin. J. Vianna da Motta.

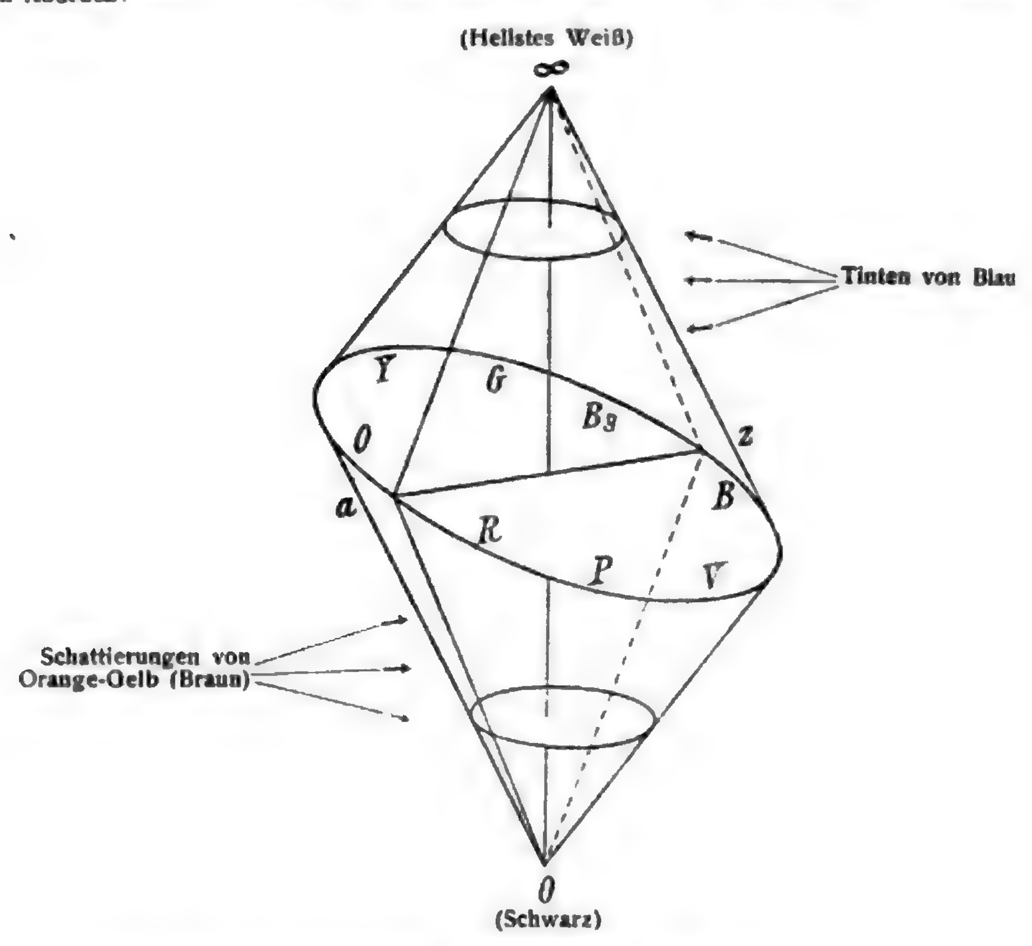
Wilhelm Pfeifer, Lehrbuch für den Geschichtsunterricht an höheren Lehranstalten. Teil IV, V, VI. Mit einem Bilderanhange zur Kunstgeschichte von Paul Brandt. Breslau, Verlag von Ferd. Hirt, 1907.

Diese drei Bände werden deshalb hier erwähnt, weil sie in den von Herrn Brandt besorgten Bilderanhängen einen Beitrag zur Verwendung der Kunst im Schulunterricht bieten. — Über die Sache selbst habe ich mich ja bereits in meinem Buche einigermaßen ausgesprochen. Das vorliegende Unternehmen macht mir den besten Eindruck. Für die Lehraufgabe der Obersekunda sind 100 Abbildungen zur Kunst- und Kulturgeschichte der Griechen und Römer, für Unterprima etwa ebensoviel aus altchristlicher Zeit, Mittelalter und Renaissance, für Oberprima wiederum ungefähr 100 Abbildungen aus der neueren Kunstgeschichte zusammengestellt und erläutert. Die Auswahl ist bis auf Einzelheiten, die ich beanstanden würde, gut getroffen, die Wiedergabe der Werke so weit gelungen, daß die Hauptsachen klar hervortreten und jedenfalls die Erinnerung einen festen Halt gewinnt, und die Erläuterungen sind bei aller Kürze vortrefflich, manchmal sogar von ausnehmender Vorzüglichkeit. Man merkt, daß an dem Verfasser der Fortschritt unseres Kunstgefühls und der Umschwung in der Kunstwissenschaft nicht unbeachtet vorübergegangen sind. Möchten nur unter seinen Amtsgenossen recht viele sein, die im gleichen Sinne diese Tafeln benutzen! Die Anschaffung der Bände ist durch den äußerst billigen Preis in erfreulicher Weise erleichtert.

Berlin. Max Dessoir.

Berichtigung.

In A. Kirschmanns Abhandlung »Über das Kolorit« ist die Figur auf S. 38 versehentlich in schiefer Stellung wiedergegeben. Die Achse soll senkrecht stehen. Wir bringen die Figur darum nochmals zum Abdruck:



Außerdem sind auf S. 25 zwei Zahlen fortgelassen. Es sollte heißen:

I. Die Malerei hat wie alle Kunst die Aufgabe:

1. Das Erstrebenswerte darzustellen .....
2. Die Malerei hat diese Darstellung durch Projektion .....

Der Herausgeber.

XVI.

Skeptizismus in der Ästhetik.

Von

Max Dessoir.

1.

Unter Skeptizismus verstehe ich nicht ein leichtfertiges Spiel mit wissenschaftlichen Einsichten und Verfahrungsweisen, sondern den ernsthaften Zweifel an der Möglichkeit eindeutiger Wahrheiten, allgemein gültiger Theorien, umfassender Systeme. Und zwar in diesem Fall innerhalb der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft.

Der geschichtliche Ort einer solchen Skepsis ist eine bestimmte Lage des wissenschaftlichen Geistes überhaupt oder wenigstens eines Teils der Wissenschaften. Sie ist gerechtfertigt in Zeiten, wo die vorhandenen Denkmittel, zumal die Leitsätze und Verfahrungsweisen, für die irgendwie veränderten Bedürfnisse des Erkennens nicht ausreichen oder — was Grund wie Folge dieses Umstandes sein kann — gegenüber den zahlreicher und tiefer gewordenen Problemen sich als ungenügend erweisen. Allerdings werden unter Verhältnissen dieser Art auch andere Auskunftsmittel ergriffen. Oft entsteht ein Eklektizismus, der die vorhandenen Schwierigkeiten und Widersprüche durch eine Auswahl aus verschieden gefärbten Einsichten der Vergangenheit übertüncht; gelegentlich läßt man die Wissenschaft auf eine Methodologie zusammenschrumpfen, indem man glaubt, die Arbeit könne nicht eher mit Erfolg fortgesetzt werden, als bis der Aufgabenkreis der Disziplin sicher umgrenzt und das richtige Verfahren festgesetzt ist. Aber der Skeptizismus ist doch wohl die natürlichste und fruchtbarste Folge der bezeichneten geschichtlichen Lage.

Somit fehlt er auch in der Gegenwart nicht. Denn die ganze Kultur unserer Zeit entbehrt der großen Linien und der letzten Sicherheiten. Das gilt von Religion und Philosophie, Kunst und Wissenschaft. In allen diesen Betätigungskreisen fühlt der moderne Mensch sich unfähig zu einer einfachen Formel. Mir scheint, daß die Philosophen, die aus dem Geist der Gegenwart heraus denken und schaffen, mit zu viel neuen und immer wechselnden Erfahrungen kämpfen müssen, zu viele Möglichkeiten erblicken und zu wenig

naiven Glauben besitzen, um die überlieferte Sicherheit der Theorie- und Systembildung aller Orten festhalten zu können. In Wahles Buch über das Ganze der Philosophie, in Simmels Einleitung in die Moralwissenschaft, in Diltheys Abhandlung über pädagogische Wissenschaft, in der Schrift von P. J. Möbius über die Hoffnungslosigkeit der Psychologie — in diesen so verschiedenartigen und nur beispielsweise herausgegriffenen Darlegungen finden wir die gleiche Stimmung. Freilich stehen daneben genug selbstsichere Werke, deren Urheber sich der Bedrängtheit des jetzt und so Denkenden überlegen wähnen. Meist jedoch sind sie im schlechten Sinne zeitlos, d. h. ohne Zusammenhang mit der Eigenart unserer Kultur. Und gerade für Ästhetik und Kunstwissenschaft bedeutet das einen empfindlichen Nachteil, da eine ihrer Voraussetzungen der Sinn für ästhetisches Leben und für Kunst ist und dieser Sinn ohne nahe Berührung mit der Umgebung nicht gedeiht. Man wird bemerken, daß Ästhetiker, die ihre Beispiele vornehmlich aus der Gegenwart schöpfen, am weitesten von jedem Dogmatismus abrücken.

Die Bewußtseinslage der Zeit veranlaßt den, der wahrhaft an ihr teil hat, schließlich zur ἐποχή oder Urteilsenthaltung. Hinzu treten Gründe aus der unserer besonderen Wissenschaft augenblicklich zukommenden Beschaffenheit, aber auch aus ihrer bleibenden Verfassung. Ihnen ist der Hauptteil meiner Abhandlung gewidmet. Das Dasein solcher Gründe macht nämlich im Einzelfall die Zweifelslehre zu einer besonders beachtenswerten Richtung. Schon Protagoras hat seinen Satz, daß es über die Götter keine Vernunfterkenntnis gebe, mit objektiven Verhältnissen — mit der Dunkelheit der Sache und der Kürze des menschlichen Lebens — zu rechtfertigen für nötig erachtet. Zahllose Erfahrungen führten die Skeptiker zu ihrem zweifach geformten Endergebnis, das die »Pyrrhonischen Grundzüge« folgendermaßen aussprechen: »Gleichkräftigkeit nennen wir die Gleichheit in Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit, so daß keine von den streitenden Behauptungen der anderen als glaubwürdiger voransteht; Zurückhaltung ist ein Stillestehen der Einsicht, infolge wovon wir weder etwas verneinen noch bejahen.« Auf einer genauen Kenntnis der kirchlichen Lehren ruht Abälards berühmtes *Sic et non*, ein Einspruch gegen allzu schnelles Fertigsein in theologischen Angelegenheiten; nicht leichtsinnig, sondern im Besitz einer weiten Übersicht spricht Bayle von der letztlich unlösbaren Verwicklung philosophischer Probleme. Ein ähnlicher Standpunkt läßt sich innerhalb der Ästhetik aus Beobachtungen und Erwägungen gewinnen, die wir nachher gemeinsam anstellen wollen; übrigens sei auf das Prinzipienkapitel meines Buches verwiesen, das gewissermaßen einen Friedhof für voreilige

Verallgemeinerungen bedeutet und den Leser zum Ephektiker machen kann. Die Hauptsache bleibt, daß — abgesehen von dem allgemeinen Rhythmus des uns umfließenden geistigen Lebens — im Wesen der Ästhetik oder mindestens in ihrer gegenwärtigen Situation sachliche Gründe zur skeptischen Haltung vorhanden sind.

Liegt es nun so, dann wird man diejenigen, die zu dieser Richtung mehr oder weniger entschieden sich bekennen, nicht mit Skeptikern anderer Art verwechseln dürfen. Aus einem, der geschilderten Denkweise gerade entgegengesetzten, Hochmut entspringt der grundsätzliche Zweifel am Neuen. Wer hat sie nicht kennen gelernt, diese aus Unwissenheit und Überhebung stammende Skepsis? Ich persönlich bin ihr damals begegnet, als über die Tatsächlichkeit der hypnotischen Erscheinungen gestritten wurde. Ihr tritt zur Seite der verstandesmäßige Ausdruck wissenschaftlicher Müdigkeit und Übersättigung. Indem auf objektive Begründung verzichtet und die Erfolglosigkeit subjektiver Bemühungen der Unerreichbarkeit des Erkenntnisideals zugeschrieben wird, bildet sich eine stumpfe Gleichgültigkeit, die jede Arbeit für unnütz erklärt. Aber der hier gemeinte Skeptizismus mahnt vielmehr am lautesten zu eifriger Einzeluntersuchung. Auch darin bekundet sich sein Wert. Die mit dem Namen des Arkesilaos bezeichnete Lehre verdankte ihre große Wirksamkeit nicht nur der Widerlegung der metaphysischen Schulen, sondern auch dem Umstand, daß durch den Wahrscheinlichkeitsbegriff positive Forschung möglich und gerechtfertigt blieb.

Die Dogmatiker verwischen alle solche Unterschiede und erklären rundweg jeden, der ἐποχή übt, für einen Schwachkopf oder Schädling, ja sie verwechseln nicht selten den praktischen Wert der Entschiedenheit mit dem geringeren Wert, den die nämliche Eigenschaft für die Feststellung wissenschaftlicher Wahrheit besitzt. Im Leben ist entschlossener Mut eine der schätzbarsten Fähigkeiten, weil hier Wille gegen Willen steht und Handeln — selbst objektiv falsch begründetes und gerichtetes Handeln — immer noch vorteilhafter bleibt als wiederholtes Zögern. Die Wissenschaft dagegen darf nicht einen gordischen Knoten durch Schwertstreich »lösen«, nicht ein Ei mit Gewalt zum Stehen bringen; also nötigt sie weit öfter zum Verzicht. Ihrem Fortschritt dient auch der dem Leben nicht gewachsene geistige Typus, dessen Kennzeichen sind: vielseitige Empfänglichkeit, feines Gehör und die schöne Scheu vor letzten Worten. Die Wahrheit zu sagen, ist sogar die Verzweiflung, die überall nur Fetzen um sich sieht, manches Mal wohltuender als die Unbekümmertheit der Spezialisten. So ist wenigstens mir der Sachverhalt bei hochkomplizierten Gegenständen stets erschienen. Als ich vor beinahe zwanzig Jahren in meinem

ersten Büchlein die Annahme zweier Zusammenhänge im Bewußtsein verteidigt hatte, fügte ich hinzu: »Sicherlich müssen wir gegenwärtig der genauen Beschreibung des Einzelnen den Vorzug geben vor einer meist mit erstaunlicher Kühnheit durchgeführten Erörterung oberster Gattungsbegriffe. Aber gerade an der sorgsamen Aufzeichnung des Besonderen mangelt es noch. Auch die Hypothese des Doppel-Ich ist eine verallgemeinernde Abstraktion aus zahlreichen Beobachtungen, von denen vielleicht jede ihre besondere Erklärung verlangt.« Mit ähnlichen Gedanken stehe ich heute den Hauptfragen der Ästhetik gegenüber; wo andere die endgültige Entscheidung treffen wollen, erblicke ich bloß abbrechende Möglichkeiten. Schilt man nun: es enthalte »dies Buch zu wenig Strenge des Denkens«, macht man dem Verfasser »den Vorwurf der Unentschiedenheit und Halbheit«, so getröste ich mich dessen, daß diese dem Sinne nach mir zugedachten Worte tatsächlich auf Herrn Paulsens »Einleitung in die Philosophie« angewendet worden sind, also auf ein Buch, das ganz gewiß seiner Bestimmung — die derjenigen meines Versuchs einigermaßen verwandt ist — in überaus glücklicher Weise entspricht. Nichts leichter als jedes *Non-liquet* zu einer verächtlichen Schwäche seines Urhebers zu stempeln, nichts bequemer als die »unumstößlichen« Anforderungen der Wissenschaft und ihre »anerkannten« Methoden triumphierend auszuspielen, nichts wirksamer als abweichende Auffassungen mit den Brandmarken »Oberflächlichkeit« und »Unwissenschaftlichkeit« zu versehen.

Herr Volkelt hat in unserer Zeitschrift (I, 161 ff.) einige Proben dieses Verfahrens andeutungsweise mitgeteilt. Auch ich könnte mit Beispielen aufwarten, etwa mit jener Kritik, die meinen Geschmack für »spezifisch modern« erklärt und dies unnachsichtlich als einen »Mangel an wissenschaftlicher Strenge« rügt. Doch ist die allgemeine Erwägung wichtiger, daß die Verhältnisse in unserem Gebiet offenbar noch recht zerfahren sind und daß wir Geduld mit der Sache und Nachsicht miteinander werden haben müssen. Gerade wir, die wir den Sinn für Kunstwerke und Künstlerpersönlichkeiten pflegen, wir sollen lernen, uns in eine zunächst fremdartige Betrachtungs- und Darstellungsform einzuleben, und wir sollen uns vor der unsauberen Manier hüten, anders Denkende als Minderwertige abzutun.

2.

Es sind im Tatbestande der Ästhetik Gründe enthalten, die gegen jeglichen Dogmatismus sprechen. Als solche Gegengründe erscheinen mir: einerseits die unzulängliche Entwickelung der Hilfswissenschaften, anderseits die intensive und die extensive Mannigfaltigkeit der ästhe-

tischen Erscheinungen selbst. Wieviel davon geschichtlich bedingt ist, demnach eine Änderung erhoffen läßt, braucht hier nicht eingehend untersucht zu werden.

Zwei Gruppen von Wissenschaften bieten uns ihre Hilfe dar. In die erste Gruppe gehören die Wissenschaften von Literatur, bildender Kunst und Musik, mit Einschluß des von der Völkerkunde aufgespeicherten Stoffes; zur zweiten Gruppe rechne ich Philosophie und Psychologie. Jene Wissenschaften sorgen dafür, daß die Werke aller Künste aufbewahrt oder in möglichster Reinheit wiederhergestellt werden; sie bringen die Werke in Zusammenhänge; sie unterrichten über Leben und Schaffen der Künstler; sie durchleuchten den Bau des künstlerischen Erzeugnisses nach vielen Seiten hin und erhellen dabei die objektiven Grundlagen des Eindrucks. Leider jedoch ist von diesen Arbeitskreisen der zuletzt genannte am unbefriedigendsten ausgefüllt. Philologen und Kunstgelehrte treten mit historischen, insbesondere biographischen Gesichtspunkten an ihn heran, anstatt durch sachliche Zergliederung das Gefüge und die darin enthaltenen wirkungskräftigen Bestandteile erkennbar zu machen. Eine Ausnahme bildet die ziemlich hoch entwickelte Metrik. Auch beginnt man jetzt auf beiden Seiten mit analytischen Untersuchungen, die unserer Tätigkeit sehr zu gute kommen werden — nur liegt dies alles eben in den Anfängen und erlaubt dem gewissenhaften Ästhetiker keine weit reichenden Schlüsse. Am ehesten entspricht noch die Musikwissenschaft unseren Bedürfnissen; jedenfalls bemüht man sich um »die scharfe und feste Zusammenfassung des konkreten technischen Körpers dieser Kunst mit ihrem innersten Guß und Empfindungsgehalt«, wie Fr. Th. Vischer einmal gesagt hat. Immerhin — ehe diese ganze Einzelarbeit nicht noch viel weiter gediehen ist, schweben die auf den gleichen Gegenstand bezogenen Vermutungen der allgemeinen Kunstwissenschaft in der Luft; daß sie künftig auf festem Boden stehen werden, das darf wohl gehofft, doch nicht mit unbedingter Gewißheit erwartet werden. Vorläufig stützt sich der Einzelne auf seine künstlerische Einsicht und auf jenen wissenschaftlichen Takt, der aus geringfügigen Vorarbeiten das Wesentliche herauszuspüren unternimmt. Aber mit allem dem erreichen wir nur einen mittleren Grad von Wahrscheinlichkeit und verzichten auf die Sicherheit, die um so stärker beansprucht zu werden pflegt, je geringer die Kenntnis des in den genannten Disziplinen Geleisteten tatsächlich ist.

Die Völkerkunde nebst der vorgeschichtlichen Forschung hat viel Material zusammengetragen. Indessen auf unsere Hauptfragen kann sie bisher und vielleicht auch in alle Zukunft hinein keine eindeutige Antwort geben. Wir wollen beispielsweise wissen, ob die Kunst aus

einer besonderen, eigentümlich beschaffenen Anlage des menschlichen Geisteslebens quillt oder die unentwickelte Form einer anderen geistigen Verrichtung bedeutet; wir verlangen Auskunft über die Beziehung der primitiven Kunst zu den übrigen Inhalten dieses Kulturkreises, um mit Hilfe der abweichenden Verhältnisse die bei uns vorliegende Verwicklung durchschauen zu können; wir wünschen die Buntheit der uns umgebenden künstlerischen Erscheinungen durch Rückgang auf urmenschliche Bedingungen vereinfacht zu sehen; wir hoffen, daß die wissenschaftliche Darstellung der primitiven Kunstleistungen über die Gefühle belehre, aus denen sie entspringen und von denen sie begleitet werden; wir suchen dort nach dem instinktiven Ausdruck ästhetischer Bedürfnisse. Und alles dies, ja noch viel mehr bleibt vorläufig im Dunkeln, weil die Völkerkunde aus guten Gründen solchen Problemen nicht gewachsen ist. Dafür aber scheint mir ein Ergebnis festzustehen, das zur Vorsicht mahnt. Mehrere Eigenschaften des ästhetischen Lebens und der Kunst, die wir als dauernde, sachlich notwendige zu erklären bemüht sind, bedeuten in Wahrheit Überbleibsel aus ältesten Zeiten oder auch Anklänge an die geistige Welt der Naturvölker. Gleichwie Amulette und Talismane nicht von uns aus, sondern als Reste einer niederen Kultur verständlich werden, so auch z. B. einige »Gesetze« der Ornamentik. Selbst auf die Theorie der Einfühlung läßt sich dieser skeptische Gedanke ausdehnen.

Was die Philosophie betrifft, so wäre vorerst an die ihr einverleibte Geschichte der Ästhetik zu erinnern. Sie lehrt uns gleichfalls Bescheidenheit. Sätze, die unter ganz anderen Verhältnissen gewonnen wurden, sind maßgebend geblieben und lediglich in ihrer äußeren Gestalt verändert worden: der Kern so mancher Theorie steckt in arglos aufgegriffenen philosophischen Überlieferungen. Das ist mißlich. Denn wir sollen doch den nach Beschaffenheit und Ausdehnung inzwischen erneuten Tatbestand (mit Einschluß des hilfswissenschaftlichen) schildern und erklären. Wenn jemand die alte Lehre von der Einheit im Vielfältigen dazu benutzt, um vom Bildhauerwerk qualitative Einheitlichkeit des Materials zu fordern, so gerät er teils mit unserer heutigen Kunst in Konflikt, teils mit den Funden und Nachweisen der Archäologie. Und darüber hilft keine Umschreibung oder Namensänderung ehrwürdiger Formeln hinweg. — Wenden wir uns zur systematischen Philosophie. Sie kann als Lehre von den allgemeingültigen Werten freilich auch ästhetische Normen entwickeln; indessen über Berechtigung und Tragweite einer solchen Wertlehre gehen die Meinungen augenblicklich auseinander. Sieht der Ästhetiker das Hauptstück der Philosophie in der Wissenschaftslehre, so hat er mit dem Kampf der erkenntnistheoretischen Richtungen zu rechnen. Versucht

er, sich zu den letzten Fragen der Weltansicht und Lebensauffassung zu erheben, so bleibt ihm das relative Recht jedes der verschiedenen Weltanschauungstypen im Bewußtsein. Mit einem Wort: da es weder einen unumstößlichen Begriff der Philosophie noch ein festes Verhältnis zwischen ihr und den übrigen Wissenschaften gibt, so vermag auch der stärkste Beistand, der der Ästhetik von dort her zu teil wird, den Skeptiker nicht zu entwaffnen. Ebensowenig kann ihn eine wirrenreiche und zerrissene Psychologie zum Aufgeben seines Standpunktes veranlassen. Soll er sich auf Assoziations- oder Apperzeptionslehre stützen, soll er das Unbewußte anerkennen oder verwerfen, soll er zur physiologischen Begründung greifen oder in begrifflicher Abwägung das Heil suchen? Anhänger des Experimentes spotten über jene, die die Natur der Seele zu kennen glauben, und werden doch selbst von anderen mißachtet, weil sie keine Philosophen und d a r u m auch keine Psychologen sind.

An einem einfachen Beispiel möchte ich zeigen, wie wenig der Ästhetiker durch die Schulpsychologie unserer Tage gefördert wird, und zwar bei psychologisch-ästhetischen Fragen. Zugleich gehe ich damit zu jener Summe von Bedenken über, die als die intensive Mannigfaltigkeit der Erscheinungen selber bezeichnet wurde.

Der Betrachter eines Gemäldes nennt eine Farbe »unnatürlich«. Um die ästhetische Bedeutung dieses Urteils zu ermessen, ist es nötig, daß man den ihm zu Grunde liegenden seelischen Vorgang versteht. Anscheinend werden zwei gleichwertige seelische Gebilde miteinander verglichen, nämlich die vor Augen befindliche Farbe und das Erinnerungsbild der entsprechenden Naturdinge; der Mangel an Übereinstimmung drücke sich in dem Urteil »unnatürlich« aus. In Wahrheit verhält es sich anders. Kaum jemals ist die anschauliche Gedächtnisvorstellung so lebhaft und so im einzelnen ausgeprägt, daß sie das eine Glied in der Vergleichung heißen dürfte. Ich maße mir an, die Naturgemäßheit oder Naturwidrigkeit einer Farbengebung beurteilen zu können; ich vermag auch Gesichtsbilder von Färbungen ziemlich leicht in mir hervorzurufen. Dennoch habe ich bei solchen Urteilen höchst selten einmal eine optische Vorstellung als Gegenstück zur Wahrnehmung beobachtet. Weit häufiger geht der Eindruck der Naturähnlichkeit darauf zurück, daß durch die künstlerische Darstellung dieselbe Wortassoziation hervorgerufen wird wie durch den Naturgegenstand. Kürzlich sah ich ein Schiff gemalt, das die See durchschneidet und an den Seiten weiß-grünliches Wasser aufwirft. Indem ich zu mir sprach: »wie naturgetreu«, bemerkte ich, daß das Wort »Gletscherwasser« in meinem Bewußtsein aufgetaucht war und gewissermaßen das bejahende ästhetische Urteil rechtfertigte. Dies selbe Wort war

oft gebraucht worden, wenn wir vom Deck des Ozeandampfers herab in die Fluten blickten. Die Tatsache, daß es sich jetzt wieder einstellte, war die Unterlage des Urteils. Manchmal läßt sich dergleichen nicht nachweisen. Dann enthält das Bewußtsein bloß den absoluten Eindruck der Naturähnlichkeit oder Unähnlichkeit; etwa wie der mit absolutem Gehör begabte Musiker ohne alles beziehende Wissen an dem erklingenden Ton ein Kennzeichen findet, wodurch er sich sogleich als ein c oder d darstellt. Ebensowenig wie in diesem Fall der gehörte Ton mit einem vorgestellten verglichen und danach bestimmt wird, ebensowenig wird in unserem Beispiel die wirkliche Farbe mit einer vorgestellten verglichen und danach mit einem Wertprädikat versehen. Vollends die Vergleichung im Sinne eines Hin- und Herwanderns des apperzipierenden und entscheidenden Ichs muß als dem inneren Befunde widerstreitend abgelehnt werden. Aber zu einer positiven und die Gesamtheit der Fälle umfassenden Erklärung ist die Psychologie noch nicht hinlänglich gerüstet. Der Ästhetiker wird von ihr im Stich gelassen, sobald er an die Frage herantritt, was in der Kunst Natürlichkeit bedeutet und in welchem Sinn sie ein Merkmal des guten Werkes ist.

Haben wir uns darüber verständigt, daß der Ästhetiker sich auf die Vulgärpsychologie nicht stützen darf und auf die wissenschaftliche Psychologie leider oft nicht stützen kann, so ist damit schon klar geworden, daß die Seelenvorgänge beim Genießen und Urteilen äußerst verwickelt sein müssen. Ihre intensive Mannigfaltigkeit bedeutet ein ernstes Hindernis für jeden Dogmatismus. In diesem Heft ist ein Aufsatz von Vernon Lee veröffentlicht, der über die zahllosen Arten, wie man Musik genießen kann, einigen Aufschluß gibt. Dabei zeigt sich, um wie viel reicher und zerlegter der psychologische Vorgang ist, als von jeder bisher gewagten Theorie angenommen wurde. Selbst die beste unter ihnen ist im Grunde ein Laufstuhl für kleine Kinder: sie wird auf wenigen, persönlich gefärbten, oft rein zufälligen Erfahrungen aufgebaut und dementsprechend von guten Beobachtern anderer Erlebnisrichtung verworfen oder gar nicht begriffen. Ähnlich so hat sich aus L. Martins und R. Bärwalds Untersuchungen über das Komische ergeben, daß die uns vertrauten Theorien lediglich bestimmte Tatsachen berücksichtigen und die übrigen, ebenso häufigen und berechtigten, beiseite lassen. Als Beispiel nenne ich ferner die Anschaulichkeit der dichterischen Darstellung. Für Mitteilungen im Verkehr und für wissenschaftliche Erörterungen (sofern sie von jedem künstlerischen Moment frei gehalten werden) kommt es bloß darauf an, den Sinn oder Inhalt dessen, was gesagt werden soll, möglichst klar auszudrücken. Andere Ausdrucksformen, z. B. im Leben Zeichen von

allerhand Art oder in der Wissenschaft Kurven, Formeln, Tabellen, können gleichwertig für Worte und Sätze eintreten. In der Poesie ist das nicht möglich. Denn was sie geben will, das ist eben ein Sprachkunstwerk; der Dichter, und er allein, weiß alles restlos ins Wort aufzulösen. Die Eigenart der Dichtung geht denen auf, die mit Bewußtsein Dinge, Vorgänge und Menschen innerhalb des Sprachlichen zu genießen vermögen. Darüber kann kaum ein Zweifel bestehen. Wohl jedoch über die nähere Beschaffenheit eines innerhalb der Sprachformen sich vollziehenden Erlebens. Daß der Dichter überhaupt zum einheitlichen Miterleben nötigt, bildet schlechthin die Voraussetzung; mit welchen technischen Hilfen er den Eindruck zu stande bringt, ist eine unserem Problem nur lose angeknüpfte Frage. Die Hauptsache liegt im folgenden: Was bedeutet unmittelbar erleben durch das Mittel der Sprache, voll genießen durch die Teilwirklichkeit der Worte? Noch können wir es nicht sagen, wenigstens nicht in einer gut durchgebildeten Theorie, die den stichhaltigen Beobachtungen gerecht wird, das Entscheidende aus der Fülle des Zufälligen heraushebt und mehr als nützliche Anregung ist.

In den meisten Fällen scheinen mir unsere Theorien der inneren Mannigfaltigkeit und Zartheit ästhetischer Erfahrungen nicht gewachsen.

3.

Für mich selbst habe ich daraus das Ergebnis gezogen, daß eine weiteren Kreisen dienliche Darstellung auf die Entscheidung zwischen Theorien, die höchstens Gegenwartswert haben, verzichten soll und nur dort die eigene Deutung ausbreiten darf, wo entweder die Tatsachen fein genug durchforscht sind oder andere beachtenswerte Lehren überhaupt nicht vorliegen. Dagegen gibt mein Buch, seiner Bestimmung gemäß, über die extensive Mannigfaltigkeit der ästhetischen und künstlerischen Probleme eine ziemlich umfassende Auskunft; insofern ist es — wenn ich so sprechen darf — Ausdruck einer enzyklopädischen Veranlagung. Die Einteilung des weitschichtigen Stoffes, der ich einen gewissen Wert beimesse, wird aus zwei Grundsätzen verständlich; beide entstammen dem Geist des Skeptizismus.

Einerseits sind die überlieferten Einheiten aufzuheben und durch eine Mehrheit von Tatbeständen und Begriffen zu ersetzen. Die entscheidende Zerlegung, die ich übrigens schon seit zwanzig Jahren vertrete [1], betrifft das Ganze des Gebietes; sie hat ja auch unserer Zeitschrift ihren Doppelnamen verschafft. Nach dieser Auffassung ist

[1] Vgl. Bayreuther Blätter XIV, 4.

Ästhetik nicht Philosophie des Schönen und ist namentlich die allgemeine Wissenschaft von der Kunst nicht Ästhetik, weil über Dasein und Beschaffenheit aller Künste nicht der Geschmack entscheidet, sondern ein durch die Eigenart von Wirkungsmitteln bestimmtes Darstellungsvermögen [1]). Geschmack oder ästhetisches Leben kann unabhängig von der Kunst bestehen; hinwiederum ist der Künstler mehr als ein geschmackvoller Mensch und die Welt der Künste mehr als eine Ansammlung ästhetischer Reize. Es fragt sich, ob der Einschnitt im einzelnen überall an den passendsten Stellen vollzogen wurde. Nötig war er, denn die nivellierende Betrachtung hat so viel Schaden angerichtet, daß wir jetzt ganz entschieden auf das Trennende aufmerksam machen müssen. — Die Ästhetik im engeren Sinne hat besonders zwischen Gegenstand und Eindruck zu scheiden. Es war eine unerlaubte Vereinfachung, daß in den meisten Untersuchungen die Beschaffenheit des Gegenstandes unberücksichtigt blieb oder rundweg als Auslösungsmittel behandelt wurde. Sind die objektiven Vorgänge solche, die in der Zeit spielen, so darf nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, daß der Verlauf unseres Genießens sich vollständig mit dem objektiven Ablauf decke. Das Verhältnis zwischen den beiden Seiten ist viel feiner gegliedert und reicher entwickelt, als wir gewöhnlich denken. — Solchen Differenzierungen stehen ähnliche in der allgemeinen Kunstwissenschaft zur Seite. Die Ontogenese und Phylogenese in der Kunstentwickelung müssen als verschieden erkannt werden; es ist einzusehen, daß plastische Behandlung sich nicht mit Statuenverfertigung, malerische Arbeit nicht mit Bilderherstellung, literarisches Interesse nicht mit dichterischer Tätigkeit ohne Rest deckt; die bildenden Künste sind aufzulösen in eine Raumkunst und in eine Bildkunst, die dramatische Kunst ist auf einen doppelten Ursprung zurückzuführen u. s. f. Noch mehr Trennungen dürften notwendig werden, sobald wir das Reich der Künste in allen Verzweigungen durchforscht haben. Das Genie trifft vielleicht ohne Einzelkenntnis die Wahrheit. Wir anderen aber dürfen über künstlerische Aufgaben und Arbeitsweisen nicht reden, ohne bei Dichtern und Musikern, im Atelier und auf dem Schnürboden einigermaßen zu Hause zu sein. Und ist jemand in dies Meer von Tatsachen untergetaucht, so wird er jenen Lehrmeinungen sich versagen, die nur durch eine Verarmung des Stoffes, durch ein bequemes Simplifizieren möglich geworden sind.

Anderseits jedoch sind Grenzen aufzuheben, die üblich und trotz-

[1]) Man vergleiche hiergegen die Ansicht, daß die gleiche Bezeichnung Künstler nicht gerechtfertigt sei durch »eine gemeinsame Art der Arbeit«, sondern aus einer »Ähnlichkeit der Beurteilung, welcher die Produkte jener Berufsarten unterliegen«. (J. Cohn, Allg. Ästh.)

dem in der Sachlage nicht hinreichend begründet sind. So habe ich selber mich veranlaßt gesehen, durchgängig den Gegensatz des Quale und Quantum zu verflüssigen. Ich sagte mir etwa: Die Kunst als Inbegriff gewisser Werke habe wohl eine besondere Qualität, die sie von der übrigen Wirklichkeit abhebe, allein sie könne in dieser Beziehung auch als ein anderer Aggregatzustand der Wirklichkeit oder als Intensitätsform einer bestimmten Stufe verstanden werden. Ich versuchte zu zeigen, wie das sogenannte absolute Quantum in seiner Veränderung Eindrücke hervorruft, die qualitativ verschieden zu nennen sind; ich gebrauchte den Begriff einer ästhetischen Schwelle und übertrug ihn auf innerlich so anders geartete Hauptbegriffe wie humoristisch und tragisch; und im gleichen Zusammenhang ergab sich der Gedanke, daß einige seltene künstlerische Leistungen über die geschichtliche Bedingtheit der meisten hinausragen mögen, da offenbar eine Stufenfolge von den Erzeugnissen des Tages emporführt bis zu wahrhaft unsterblichen Werken. Schließlich verleiht eine solche Betrachtungsweise naturgemäß allen Mittelgliedern erhöhten Wert, z. B. der Programmmusik oder der Graphik als der mit poetischem Einschlag versehenen Bildkunst.

Das fortgesetzte Zerlegen einerseits, das Verschleifen der Grenzen anderseits hat in Ursprung und Ziel eine Verwandtschaft mit dem Skeptizismus. Dem Ursprung nach, weil lebhafter Sinn für Vielfältigkeit und Unbestimmtheit hochkomplizierter Gebilde zur Skepsis neigt, dem Ziele nach, weil hier wie dort die Wahrheit in den Nuancen gesucht wird. Diese Zielbestimmung widerspricht nicht der logischen Forderung: das Seiende und das Erleben müßten durchweg eindeutig, in allen Gestaltungen völlig bestimmt sein; vielmehr bleibt sie nur etwas früher stehen und zwar im Bereich dessen, was den Geisteswissenschaften möglich ist. Gilt doch auch der Satz der Identität dem Skeptiker als eine ideale Anforderung an das Denken, die von der — den Theorien zu Grunde zu legenden — Wirklichkeit niemals mit Strenge erfüllt wird. Wir wollen diesen Sachverhalt näher ins Auge fassen und in seiner Anwendbarkeit auf das ästhetische Gebiet prüfen.

Der Satz der Identität bewährt sich erfahrungsgemäß in dem Umfange, daß zwar bei jedem Denkinhalt mehrere Vollziehungsmöglichkeiten zugelassen, aber unvergleichlich viel mehr Vorstellungen ausgeschlossen sind: ich kann Konkreta und Abstrakta in verschiedenen Formen erleben, doch nicht in beliebigen und zahllosen. Die Einerleiheit einer seelischen Erscheinung mit sich selber — ihre Unabhängigkeit von der Zeit und der Umgebung, in der sie erlebt wird, sowie von der erlebenden Person — ist eher negativ als positiv zu bestimmen. Immerhin bleibt es fraglich, ob selbst diese eingeschränkte Bestimm-

barkeit unseren ästhetischen Erfahrungen zukommt. Mir scheint, man könne unter einer einzigen Auffassung bejahend antworten. Ich setze voraus, daß die ästhetischen Gegenstände unmittelbar durch gewisse objektive Eigenschaften gefallen, außerdem mittelbar durch ihre Stellung zum Ganzen der wirklichen Welt und im Zusammenhang der gleichartigen ästhetischen Gegenstände (oder Kunstwerke), endlich durch die sich ihnen anschließenden persönlichen Erfahrungen und Stimmungen des genießenden Subjekts. Nun gibt es schon bei der Einordnung in einen übergreifenden Zusammenhang, noch deutlicher bei den Urteilen und Gefühlen, die aus individuell bedingten Vorstellungsreproduktionen stammen, keine Gleichheit der seelischen Inhalte zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Menschen. Aber die objektive Beschaffenheit des Gegenstandes verbietet die Beziehung auf sehr viel mehr Zusammenhänge, Zwecke u. dgl., ja sie macht regelmäßig die Angliederung entgegengesetzter Stimmungen unmöglich. Was im sachlichen Zusammenhang mit dem Objekt ästhetisch erlebt wird, liegt also zwischen gewissen Grenzen und nähert sich der Identität in dem besprochenen Sinne. Demnach läßt sich der Eindruck, der von einem Gegenstand mit angebbaren Eigenschaften ausgeht, als eine hinlänglich feste Größe behandeln.

Kunstbetrachtung und -kritik mögen bei diesem Ergebnis stehen bleiben; ihren Absichten genügt es, daß sie in jedem einzelnen Fall eine leidlich gleichförmige Wirkung des voll aufgefaßten Objekts annehmen dürfen. Die Ästhetik indessen will die Wirkung im allgemeinen, daher — nach unserer Ableitung — das Kennzeichen des ästhetischen Gegenstandes überhaupt untersuchen. Und hier versagt die Theorie. Denn von keinem Merkmal eines Dinges kann behauptet werden: dies Merkmal und dies allein sei die Quelle der ästhetischen Freude.

Selbst wer mit dem skeptischen Urteil über unsere jetzigen Kenntnisse einverstanden ist, mag es mildern wollen durch den Hinweis auf die gleiche Sachlage in Wissenschaften größter Genauigkeit und Fruchtbarkeit. Besitzen etwa die chemischen Stoffe ein zu ihrer Kennzeichnung durchweg geeignetes Merkmal? Das Verbindungsgewicht, an das vornehmlich zu denken wäre, ist für die große Mehrzahl der Stoffe, nämlich für die Verbindungen, keineswegs charakteristisch, und auch für die Elemente im Grunde nicht, da sehr wohl einmal zwei Elemente mit genau demselben Verbindungsgewicht gefunden werden können (Kobalt und Nickel haben fast das gleiche). Trotzdem bestehen die eingreifendsten Unterschiede, auch in dieser Beziehung, zwischen chemischen und ästhetischen Erscheinungen. Der Chemiker kennt wenigstens e i n e Eigenschaft seiner Stoffe, die zufällig und

nebensächlich ist: die Masse, das Mehr oder Weniger. Wir jedoch dürfen bei jedem Merkmal vermuten, daß es eine Bedeutung habe. Dort gibt es Reaktionen, durch die die Natur der Gegenstände geklärt wird — hier gibt es die einzige Reaktion des Subjektes, und mit ihr beginnen erst recht die Schwierigkeiten. Dort werden nach Ausschaltung störender Nebenerscheinungen die genauesten Bestimmungen und die vollkommensten Gesetzmäßigkeiten einst erreicht werden können — bei uns ist dergleichen nicht zu erwarten. Vielmehr liegt es so: Der Anschein einer befriedigenden wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit entsteht namentlich durch künstliche Verengerung des Gebietes, das der Ästhetiker zu bearbeiten hat. Daran zu erinnern war die Absicht unserer letzten Betrachtungen. Nun sind die Folgen zu erwägen.

4.

Die intensive und extensive Mannigfaltigkeit der Erscheinungen verbietet die Anwendung eines einzigen Verfahrens und erschwert die Bildung eines Systems.

Wenn Philosophen an der Arbeit anderer Wissenschaften mit methodologischen Erörterungen teilnehmen, so pflegen das die Fachmänner nicht gern zu sehen: sie tadeln das unberufene Hineinreden von Leuten, die nicht hinlänglich Bescheid wissen, und nennen uns die unverbesserlichen, ja berufsmäßigen Dilettanten. Dies Urteil ist von arger Einseitigkeit; doch mag das auf sich beruhen. Leider aber entspringt aus der Vorliebe eine verhängnisvolle Überschätzung der methodologischen Probleme. Die Meinung setzt sich bei Philosophen fest, daß von der reinlichen Lösung dieser Probleme das Schicksal jeder Wissenschaft abhänge; erst müsse der Forscher Klarheit über die Verfahrungsweisen erlangen, ehe er mit Erfolg untersuchen könne. Ich sollte denken, daß, wer in der Geschichte der Wissenschaften einigermaßen zu Hause ist, in ihr zahllose Gegenbeweise findet. Wartet man mit der Arbeit, bis alle Streitfragen über das beste Verfahren erledigt sind, so kommt man überhaupt nicht vorwärts. Der angedeutete Rat scheint so einleuchtend wie die Vorschrift an das Schulkind: erst fertig zu denken, bevor es mit dem Sprechen beginne, oder wie die Forderung an den Künstler: nicht eher mit der Ausführung anzufangen, als bis der Plan im einzelnen fertiggestellt sei. Aber er ist deshalb verkehrt, weil die Fortschritte der Methode, soweit sie eben über allgemeines Reden hinausgehen, in der lebendigen Wechselwirkung mit der Einzelarbeit gewonnen werden; auch das Denken gestaltet und vollendet sich beim Sprechen, auch die künstlerische Absicht entwickelt sich zugleich mit der Ausführung.

In der Ästhetik müssen wir ebenfalls die meist recht unfruchtbaren

Auslassungen über Methodenfragen und das billige Aufstellen von Programmen auf seinen bescheidenen Wirkungskreis eindämmen. Untersuchungen über die allgemeinsten Bedingungen wissenschaftlicher Tätigkeit und über so tiefgreifende Unterschiede wie zwischen Natur- und Geisteswissenschaften tragen ihren Wert in sich selber. Nützlich sind Erörterungen über das zweckmäßige Vorgehen zur Lösung ganz bestimmter Aufgaben, z. B. bei experimentellen Untersuchungen über die ästhetische Wirkung einfacher Raumformen. Betrachtungen indessen, die sozusagen in der Mitte stehen, die einer besonderen Wissenschaft, aber ihr in ihrer Ganzheit gelten, haben vielleicht in sich einen abstrakten Wert, können jedoch die positive Arbeit äußerst selten ihren Zielbestimmungen unterwerfen. Was z. B. ein Vertreter der Wertästhetik in dieser Zeitschrift über die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache ausgeführt hat, das hätte fast wörtlich auch von einem Anhänger der psychologischen Ästhetik gesagt werden können. Der Verfasser behauptet zwar in einer verschämten Anmerkung einen Zusammenhang seiner Wertbegriffe mit diesen besonderen Darlegungen, aber er führt ihn nicht durch, macht ihn nicht deutlich; und das eben wäre die Aufgabe (an deren Lösbarkeit ich übrigens so lange zweifle, bis sie wirklich einmal gelöst sein sollte): die maßgebende Definition des ganzen Unternehmens bis ins Einzelste hinabzuleiten.

Hat der Ästhetiker sich von der Überschätzung methodologischer Streitigkeiten frei gemacht, so wird er auch nicht mehr glauben, daß mit einem einzigen Verfahren alles zu erledigen sei. Die Methoden wechseln vielmehr je nach der Natur der wissenschaftlichen Aufgabe. Das Gefallen an Formverhältnissen ist experimentell-psychologisch zu untersuchen, das Schaffen des Künstlers verlangt gleichfalls psychologische Behandlung, aber eine ganz andere. Den Ursprung der Kunst erforscht eine vergleichende Methode, die in besonderer Art auch zur Feststellung der Hauptmerkmale von Einzelkünsten gebraucht wird u.s.f. Kurz, aus den verschiedenen Gegenständen, die in unserer Wissenschaft vereinigt sind, entspringen mit Notwendigkeit verschiedene Methoden. Nun läßt es sich der Philosoph freilich nicht nehmen, das Vorhandensein des ästhetischen Lebens und der Kunst mit letzten Prinzipien in Verbindung zu setzen; doch wird er sich nicht einbilden dürfen, daß das dabei befolgte Verfahren entscheidend sei für die wissenschaftliche Aufhellung etwa der metrischen Formen und ihres Wertes. Nebenbei bemerkt: Der Skeptiker braucht Fragen der Weltanschauung nicht auszuweichen, denn er kann ein Mindestmaß metaphysischer Betrachtungen für fruchtbar halten, im Sinne eines persönlich gefärbten Versuchs.

So wenig wie es in neuester Zeit geglückt ist, den gesamten Stoff der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft durch ein einziges Verfahren zu bewältigen, ebensowenig ist bisher ein System vollendet worden, das diesen Namen im strengen Sinne des Wortes verdient. Das letzte war entworfen durch Hegel und die ihm folgten; lebendig geblieben sind davon übrigens nur Einzelheiten. Hier wurden alle Bestimmungen des Schönen und alle Erscheinungen der Kunst in eine zusammenhängende Ordnung gebracht, die unter den Voraussetzungen des dialektischen Denkens als notwendig erscheint. Den anderen Unternehmungen fehlt entweder der Rahmen einer alles Seiende umspannenden Philosophie oder das Gliederungsprinzip einer stets verwendbaren Methode; und für sich ist überhaupt kein wahrhaftes System der Ästhetik möglich: was sich dafür ausgibt, das schwebt an unbewiesenen Voraussetzungen oder gebraucht den Namen »System« in einer freieren, aber statthaften Verwendung des Wortes. Ein System, wie wir es wünschen, wird sich erst aus der Verbindung aller Einzelforschungen entwickeln und wird gerade in seinen allgemeinen Erörterungen von zwei Bedingungen abhängig sein: einmal davon, daß viele Tatbestände vorliegen und die sie erklärenden Theorien eine gewisse Höhe erreicht haben, alsdann davon, daß diese Dinge dem Systematiker — bekannt sind.

Der Anschein eines ausreichenden und geschlossenen Systems bildet sich freilich auch auf andere Art. Heutzutage namentlich in folgender Weise: teils imponiert eine bestimmte Technik der Darstellung als Systematik, teils gilt die Durchführung eines einzigen Erklärungsgrundsatzes dafür. Meines Erachtens zu Unrecht.

Eine Darstellungstechnik, die systematischen Zusammenhang vortäuscht, gefällt sich in Unterordnungen und Übergängen. Jene sind aber nur dann Zeichen wirklicher Systematik, wenn das Begriffsverhältnis genau festgelegt ist, diese nur dann, wenn eine stetige Ableitung erfolgt. Deshalb darf die bloße Form nicht für die Sache selbst genommen werden; das Äußere des wissenschaftlichen Handwerks, das sich so leicht erlernen läßt, verbürgt noch keineswegs die innere Verbindung der Gedanken nach den beiden wesentlichen Gesichtspunkten, nämlich denen des Aufbaus und der Entwickelung. Indem das Schema, das alle Gelehrte für gewisse Aufgaben und unter gewissen Umständen benutzen, mit dem Geist der Sache verwechselt wird, schwindet der Sinn für Feinheit und Reichtum freierer Gestaltungen. Können nicht auch wissenschaftliche Werke eine »heimliche Form« besitzen? Da mag eine Darlegung in der Mitte abgebrochen, es mag ohne sichtbaren Übergang von einem Gegenstand zum anderen gesprungen, es mag eine Episode eingeschaltet werden —

trotzdem kann ein fester Zusammenhang walten und die Linie des Gedankens fortrücken. Die Form- und Gelenklosigkeit mancher wissenschaftlichen Bücher ist nicht ohne weiteres ein Fehler. Nur darf die Launenhaftigkeit der einen, die Kreisbewegung der anderen nicht in breite, graue Redseligkeit ausarten. Wenn es heute üblich wird, sich gegen jede theoretische Möglichkeit in muskelstarke Kämpferstellung zu werfen, dem Leser nichts zu überlassen, sondern ihn zugleich mit der Sache zu erschöpfen, so macht das eher den Eindruck der Schwatzhaftigkeit als den der Gründlichkeit. Und dieser Eindruck bekommt leicht einen Stich ins Lächerliche, weil die Autoren sich und ihre Meinungen für so grenzenlos wichtig halten; daher drängen sie ihre Ansicht als bedeutungsvolle Erkenntnis dem Leser auf, unterstreichen und betonen nach Kräften und verlernen die köstliche Kunst des Andeutens. Wir haben in unserem Schrifttum vor allen Dingen Zurückhaltung, Genauigkeit und Kürze nötig. Diese Eigenschaften führen zu der ebenfalls recht notwendigen Pflege des Stils. In unseren Kreisen scheint das Wort: Ästhetik bedeute nicht schön schreiben, sondern über das Schöne schreiben, abschreckend gewirkt zu haben, obwohl es lediglich ein frostiger Schulwitz ist. Kümmerliche Behandlung des Wortes indessen bedingt schließlich eine Vernachlässigung gedanklicher Feinheiten; die rohe und durchschnittliche Ausdrucksweise wirkt schädigend zurück auf Fülle und Biegsamkeit der Gedankenbildung.

Ferner also bietet das Durchführen eines einzigen Erklärungsgrundsatzes an sich noch keine Gewähr für restlose Lösung der Aufgabe. Die unendliche Anzahl und Verschiedenartigkeit der Erscheinungen, für die dasselbe Prinzip gelten soll, wird allzuoft zu Gunsten des Prinzips verstümmelt. Natürlich: man kann die Gestalt des Menschen ins Einheitliche abrunden, indem man ihm Arme und Beine ausreißt. Aber das bekommt ihm schlecht. Im Grunde genommen sind doch die Tatsachen nicht dazu da, daß wir sie zum Spielball unserer Konsequenzenmacherei herabwürdigen. Nachdem ich einst in längeren Ausführungen gezeigt habe, wie nahe Wissenschaft mit Herrschaft verwandt ist, muß ich mich jetzt auf die Seite der beherrschten Dinge stellen und ihr Recht vertreten. Niemand leugnet den propädeutischen Nutzen, noch weniger den Reiz des Unternehmens, in Sachen der Ästhetik und Kunsttheorie *eine* Ansicht oder Beleuchtung ausschließlich zur Geltung zu bringen. Jeder indessen sollte gleichzeitig Ehrfurcht verspüren vor dem was ist, sollte sich darauf besinnen, daß der Zweck seiner Arbeit nicht in der Schaustellung von Rücksichtslosigkeit, selbst nicht von Scharfsinn besteht. System meint eine natürliche Entfaltung von innen heraus. Dem widerstreitet das

Verfahren, eine von anderwärts her gegebene Theorie, etwa die sensualistische Gefühlstheorie, den Erscheinungen unseres Gebietes aufzupressen. Der Eindruck, daß die beim ästhetischen Genießen vorkommenden Muskeltätigkeiten und Organempfindungen die Entscheidung haben sollen, wird auch nur erweckt, indem der wichtige Vorgang der Vereinheitlichung allzu rasch und einseitig auf sie zurückgeführt wird. In Wahrheit wissen wir über das Zusammenfassen weniges mit Bestimmtheit, noch weniger über seine Gesetze. Wir können wohl sehen, daß der ästhetische Genuß verloren geht, sobald man die Bestandteile des Gegenstandes einzeln auffaßt, ungefähr so wie der Sinn der Zahl 12000 zerstört ist, wenn man die Ziffern einzeln auffaßt. Auch vermögen wir die Vereinheitlichung in ihrer Wirksamkeit noch weiter zu beobachten. Wenn in einem Bild ein die Aufmerksamkeit sofort fesselnder Bestandteil nicht in der Mitte steht, und dennoch die durch ihn hergestellten Teile des Bildes als gleich erscheinen, so liegt es daran, daß wir jenen Bestandteil ebenso leicht und sicher mit dem einen wie mit dem anderen Bildteil synthetisch aufzufassen im stande und geneigt sind. Doch worauf das beruht, ist bisher meines Erachtens nicht ermittelt worden. Die Lehre, solche schon bei einfachsten Empfindungsverhältnissen vorkommenden Einheitsbildungen seien das Werk des Muskelsinns, bleibt bedenklich; jedenfalls bedeutet sie nicht ein System der Ästhetik.

Endlich ist zu erwägen, daß vielfach dieselben Beziehungen, die als Werkzeug der Einheit gelten können, sich im Sinne einer Teilung, Gliederung, Belebung des Ganzen verstehen lassen. Hierin klingt eine Grundschwierigkeit des Denkens nach, die am lautesten aus der Kantischen Wissenschaftslehre hervortönt. Kants Apriori ist ein Inbegriff von Synthesen, Reihungsprinzipien, Verknüpfungsmöglichkeiten; Seele bedeutet ihm nicht Substanz, sondern eine tatsächlich geteilte Kraft, Ordnung herzustellen. Aber diese Vereinheitlichung ist doch zugleich eine scharfe Grenzsetzung und Zerlegung, ein Abscheiden der Bestandteile voneinander, damit einige in einen Verband zusammengefaßt werden. Ja, vielleicht ist Kants innerste Neigung dieser Seite zugewandt gewesen, denn er, der Verkünder der synthetischen Kraft des Geistes, war doch im Grunde ein analytisches Genie. Mithin zeigt sich schon an der Wurzel, daß Zusammenfassung und Trennung, Einheit und Mannigfaltigkeit ineinander verschweben, oder daß die nämliche Maßnahme des Geistes als ein Verbinden und als ein Auflösen angesehen werden kann.

Die Erinnerung daran, wie Tatsachen des Bewußtseins möglicherweise in apriorischen Bedingungen verankert sind, legt eine Betrachtung nahe über die rein philosophische Ästhetik. Gehen wir wiederum von

der Psychologie aus. Nach einer sehr verbreiteten Anschauung gibt es in der Seele nur Inhalte, sind also alle Erlebnisse, auch die verwickeltsten, schließlich auf einfache Inhalte (Empfindungen) zurückzuführen; nach einer anderen Theorie gibt es nur Tätigkeiten, die meist für Bekundungen des Ich erklärt und im Ich zusammengefaßt werden. Mir scheint es rätlicher, ein einheitliches seelisches Sein und zwei Klassen von Eigenschaften anzusetzen; diese bezeichne ich als Zustandseigenschaften und Vorgangseigenschaften und verstehe unter dem ersten Ausdruck zunächst dasjenige, was man ohne Rückgang auf ein einheitliches Wesen die seelischen Inhalte zu nennen pflegt, unter dem zweiten Ausdruck die seelischen Akte. Nun aber frage ich: ist mit dem Wahrnehmen und Vorstellen, Fühlen und Wollen und allem dem Ähnlichen die Summe der Vorgangseigenschaften erschöpft? Der Kantianer antwortet: nein. Er nimmt, kurz gesagt, als Prius der Erfahrung gewisse formgebende Vorgänge an, Funktionen, die die gemeinsame Ordnung der Sinneswelt und andere Tatsachen der Erfahrung erklären. Ferner frage ich: Ist mit den Farben und Tönen und allem dem Ähnlichen die Summe der Zustandseigenschaften erschöpft? Der Platoniker antwortet: nein. Denn er erkennt in Begriffen etwa und Werten mehr als bloße Sachvorstellungen, aber auch anderes als zusammenfassende Funktionen. Was heutzutage Objektiv oder Gebilde oder Sachverhalt heißt (und worunter auch die Werte nebst Mittel und Zweck gehören), was ich in meinem Buch als objektiven Geist beschrieben habe, das Feste und Überindividuelle im Geistigen also, dies wäre die höchste und feinste Potenz der in der Seele möglichen Zustände.

Demnach hätte die philosophische Behandlung der Ästhetik, wenn sie im Sinne des Idealismus erfolgt, mehrere Aufgaben zu lösen. Als kritischer Idealismus müßte sie die apriorischen Geltungsgesetze des ästhetischen Denkens ermitteln. Liegt der Kunst — wie der Religion, Wissenschaft und Moral — eine Vernunftnotwendigkeit zu Grunde, so läßt diese sich sowohl in ihrer Besonderheit erfassen als auch im Zusammenhang mit den übrigen Richtungen des Apriori verstehen; der Erfolg einer solchen erkenntnistheoretischen Untersuchung wäre einmal der, daß mit den kritischen Lehren über religiöse (wissenschaftliche, moralische) Ideenbildung Übereinstimmung erzielt und ihnen eine Ergänzung geschaffen wird, und zum anderen der, daß die gewonnene Norm als Maßstab für die Erscheinungen des ästhetischen und künstlerischen Lebens benutzt werden kann. Vom Standpunkt des platonisierenden Idealismus aus wäre der Gegenstand des ästhetischen Urteils zu den Gebilden des objektiven Geistes zu zählen. Diese Auffassung schließt mancherlei in sich. Sie bedeutet erstens, daß der

Gegenstand des ästhetischen Fühlens nicht nur ein eigenartiger Erscheinungszusammenhang, sondern etwas ist, das unter allgemeine Begriffe fällt; zweitens, daß seine Gegenständlichkeit sich niemals in der persönlichen und augenblicklichen Bewußtseinslage des Genießenden erschöpft; drittens, daß eben deshalb das ästhetische Objekt für alle Menschen der Absicht oder dem Ideal nach dasselbe ist; viertens, daß sein Wert durch keine psychologische Zergliederung eines Sondererlebens, durch keine geschichtliche Tatsache, durch keine entwickelungsmäßige Ableitung bewiesen werden kann, vielmehr lediglich in einer unmittelbaren Gewißheit höherer Ordnung begründet ist.

Wenn die idealistische Philosophie des ästhetischen Seins und der Kunst hiermit richtig umschrieben sein sollte, so leuchtet ein, welche Schwierigkeiten es bietet, einen natürlichen Übergang zur Fülle und Buntheit des Gegebenen zu finden. Die übliche Verwendung empirischer und psychologischer Gesichtspunkte scheint mir fehl am Ort. Beispielsweise hat man bei der Abgrenzung des Ästhetischen vom Angenehmen die als Forderung auftretende Allgemeingültigkeit des Ästhetischen mit der Erfahrungstatsache belegen wollen, daß der einzelne sich zum Genuß vorher verschmähter Werke erziehen, sich in die anfangs so wunderlich erscheinenden Erzeugnisse fremder Völker und ferner Zeiten einleben kann. Aber das eine hat mit dem anderen schlechterdings nichts zu tun; und außerdem wird — was ich beiläufig hinzufüge — etwas Falsches behauptet, da jene Möglichkeit der Erweiterung auch beim bloß Angenehmen besteht: beim Essen und Trinken, ja, bei allen groben Genüssen. Der entscheidende Punkt bleibt immer der, ob es gelingt, von abstrakten Philosophemen aus den Reichtum der Erscheinungen aufzuschließen und die bedeutsamen Widersprüche ohne Verlust an Tatsachen zu beseitigen. Ist das nicht der Fall, so muß mindestens der Glaube an philosophische Systeme der Ästhetik aufgegeben und die teils vor, teils hinter der Erfahrungsästhetik liegende begriffliche Spekulation als ganz für sich stehend betrachtet werden. Die platonisierenden Philosophen der Gegenwart, deren es fast schon mehr gibt als strenggläubige Kantianer, sollten dessen eingedenk sein, daß Plato selbst in späteren Jahren von seiner Zuversicht eingebüßt und sich mit wahrscheinlichen Ergebnissen der Beobachtung und Einteilung begnügt hat.

Wer vom Leben oder von der Kunst zur ästhetischen Wissenschaft kommt, der hofft auf eine reinliche und runde Wahrheit. Er muß enttäuscht werden, denn er findet mehr Aufgaben als Aufschlüsse. An den wichtigsten Stellen trifft er auf logisch Unvereinbares. Dürfen wir ihn mit Dogmen betrügen?

»Weil nichts, was uns in der Erfahrung erscheint, absolut an-

gesprochen und ausgesprochen werden kann, sondern immer noch eine limitierende Bedingung mit sich führt, so daß wir Schwarz nicht Schwarz, Weiß nicht Weiß nennen dürften, insofern es in der Erfahrung vor uns steht: so hat auch jeder Versuch, er sei wie er wolle und zeige was er wolle, gleichsam einen heimlichen Feind bei sich, der dasjenige, was der Versuch a potiori ausspricht, begrenzt und unsicher macht. Dies ist die Ursache, warum man im Lehren, ja sogar im Unterrichten nicht weit kommt; bloß der Handelnde, der Künstler entscheidet, der das Rechte ergreift und fruchtbar zu machen weiß.« (Goethe.)

XVII.

Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie.

Ein Versuch zur Verständigung.

Von

August Schmarsow.

2.

Wenn »die Phantasie kein besonderes Geistesvermögen ist, das außerhalb des Zusammenhanges der überall wiederkehrenden elementaren psychischen Vorgänge steht, sondern aus einer Verbindung dieser Vorgänge entspringt, in deren Produkten nur die bereits bei den Sinneswahrnehmungen und Erinnerungsvorgängen wirksamen assimilativen und apperzeptiven Prozesse mit den an sie gebundenen Gefühlserregungen wiederkehren« (Wundt, Vps. II, 1, 283), so eignet sich dieser Komplex psychischer Erscheinungen, die wir Phantasie nennen, überhaupt nicht dazu, als unterscheidendes Grundprinzip in eine Definition der Kunst einzutreten, sondern er kann nur selbst erst Gegenstand psychologischer Untersuchung sein und sollte es vorerst bleiben. Denn in jeder weiteren Rechnung wäre die bildende Tätigkeit der Seele nur eine Unbekannte, d. h. ein x, das mit Hilfe bekannter Größen gesucht werden könnte. Deshalb empfiehlt es sich durchaus, auch auf dem Gebiete, das man der künstlerischen Phantasie zuweist, die höchstens als Steigerung der gewöhnlichen angesehen werden soll, nicht einen so variablen Faktor oder eine so rätselhafte Verquickung psychischer Vorgänge zum Ausgangspunkt zu wählen und damit zu operieren, als sei darin ein bestimmter Anhalt oder ein spezifisch Neues gegeben.

Es sollte vielmehr versucht werden, an dem Prinzip, das als strenger psychologischer Untersuchung zugänglich anerkannt worden und als solches für die Erklärung der Sprache schon in Anspruch genommen ist, festzuhalten, nämlich an den Ausdrucksbewegungen. Das einzige, was beim Beginn künstlerischer Betätigung hervorgehoben werden könnte, wäre somit »das nach außen gerichtete Streben, das psychische Gebilde zu verwirklichen und es selbst in ein Objekt der Wahrnehmung zu verwandeln«; denn »durch die hinzukommenden Willensantriebe«

kennzeichnet sich »eine weiter entwickelte, höher differenzierte Form der Tätigkeit«. Indessen, solche Willensantriebe zur Wahrnehmbarmachung haben doch schon in allen Gebilden der Sprache nicht minder gewaltet und sind bereits in allen Ausdrucksbewegungen wirksam, die sich als Projektion in die Außenwelt bemerklich machen, zumal da, wo sie auf ein Echo gefaßt sind oder durch den wahrnehmbaren Widerhall gesteigert werden. Nur die Flüchtigkeit des Mienenspiels, die fließende Wandelbarkeit der Gebärde und das schnelle Verhallen des Lautes lassen das Objekt der Wahrnehmung wie eine minder greifbare Verwirklichung erscheinen als die sichtbar dastehenden, vielleicht gar tastbar verkörperten Werke der bildenden Kunst. Nur nachhaltiger und ausdauernder wäre der Willensantrieb zu nennen, und damit ein höherer Grad bewußter Verteilung der Energie als bei den plötzlichen Eruptionen des Affekts anzuerkennen. Auch die künstlerische Betätigung in diesem engeren Sinne, als Hervorbringung wirklicher Objekte von dauerhafterem Bestande, beginnt jedoch mit der Ausdrucksbewegung. Auch sie ist zunächst ein Kind des Augenblicks wie die Mimik, die Musik und deren höhere Vereinigung in der Sprache, der Poesie, zu der wir Mythus und Religion doch einfach hinzurechnen müssen, sowie sie sprachliche Form gewinnen. Der Unterschied der bildenden Künste liegt nur in dem derberen Stoff oder der Quantität der Materie, die sie zur Verwirklichung brauchen (ὕλη μιμήσεως), und in dieser sinnlichen Substanz wachsen sich ihre Gebilde zu konkreteren Dingen aus, ja sie erwachsen oft erst aus der Berührung mit solchem Material oder erfahren an der Hand der Herstellungsmittel die wundersamsten Verwandlungen. Oft sind es erdgeborene Kinder, die man der Phantasie in die Schuhe schiebt; oft hat der Proteus Menschengeist erzeugt, was man, mit naturwissenschaftlichen Augen angesehen, als gesetzmäßiges Ergebnis des Stoffes oder gar als Spiel des Zufalls zu erklären liebt.

Für die psychologische Betrachtung bietet die bildende Kunst jedenfalls den eminenten Vorzug, daß sie durch jenen »Übergang der ästhetischen Apperzeption in die aktive Form des künstlerischen Wollens« die Produkte der Ausdrucksbewegungen objektiviert, so daß hier »die zerflatternden losen Gebilde« des subjektiven Gebarens »in eine gesetzmäßig geregelte Ordnung treten und in ihrer Aufeinanderfolge eine Entwickelungsreihe bilden, in der jene unberechenbaren Zufälligkeiten, denen die subjektiven Bewußtseinsvorgänge unterworfen sind, zurücktreten, um den allgemein gültigen Zusammenhängen das Feld zu räumen«.

1. Für die Erkenntnis dieser Zusammenhänge bieten nun die Werke der »Zierkunst« ein besonders günstiges Material der Beobachtung, teils weil uns die verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung verhältnismäßig am vollständigsten erhalten sind, teils weil die Entwickelung

selbst einen gesetzmäßigen, trotz mancher Variationen allgemein gültigen Charakter besitzt. Mit dem Namen »Zierkunst« will Wundt (104) alle diejenigen Betätigungen der Phantasie (?) bezeichnen, die anscheinend aus dem Streben nach Schmuck hervorgegangen sind, sei es nun, daß dasselbe von Anfang an für die künstlerische Tätigkeit maßgebend war, sei es, daß es sich, was für die meisten Fälle wahrscheinlich zutreffe, erst aus anderen, teils praktischen, teils mythologischen Motiven entwickelt hat. Der früheste Schmuck entstehe nicht sowohl, weil der Mensch sich und seine Umgebung zu schmücken wünsche, sondern weil Gebilde seiner Hand, die er ohne solche Absicht geschaffen, seine Freude erregen. — Und welche Gebilde sind dies? fragen wir. Solche, die unmittelbar als das frei geschaffene Produkt des eigenen Willens empfunden werden, weil sie eine einfache Regelmäßigkeit besitzen, die dem Gegenstand der Natur, den sie nachbilden (!), fehlt. Die einfache Regelmäßigkeit also — müssen wir schließen —, die der Mensch in eigenen Gebilden (ob im Einklang mit der Natur oder im Widerspruch zu ihr, ist hier nicht entscheidend) hervorbringt, sie gewährt die Freude; sie ist die Ursache des Wohlgefallens und der weiteren Verwendung solcher Erzeugnisse, und sie befriedigt, weil sie als Produkt des eigenen Willens empfunden wird. Wir sollten vielleicht sagen: weil sie im Einklang steht mit der Organisation des Menschen und mit dem Vollzug seines Wollens.

Mit jener Annahme Wundts wird jedoch der Schmuck, bezw. die Zierkunst, hinter die Entstehung der bildenden Kunst als solcher, nämlich der darstellenden, hinausgeschoben. Das ohne Absicht auf Schmuck geschaffene Bild ist das notwendige Prius, das vorausgesetzt wird. »Erst nachdem es entstanden ist, wird es zum Schmuck — und unterliegt nun als solcher weiteren willkürlichen Umgestaltungen.« Ja, selbst der Trieb nach Schmuck ist keine in den Menschen gelegte angeborene Kraft, die ohne äußere Ursachen wirken könnte, sondern er bedarf der äußeren Reize, die ihn auslösen (105). Darin liegen die Gründe, weshalb Wundt die Zierkunst erst als dritte Entwickelungsstufe nach der »Augenblickskunst« und der »Erinnerungskunst« aufführt, obgleich sie eingestandenermaßen in ihrem Ursprunge bis in die Anfänge bildender Kunst überhaupt zurückreichen mag.

Fragen wir nach diesem ihrem Ursprunge weiter, so erfahren wir, daß jene äußeren Reize, die den Trieb nach Schmuck hervorlocken und entwickeln, nur in verschwindendem Maße in Objekten bestehen, welche die Umgebung selbst darbietet, sondern erst in solchen, die der Mensch selbst hervorbringt, oder denen er mindestens ihre Form gibt, so daß er in ihnen Produkte seines eigenen Schaffens sehen kann. Mit gutem Grunde wird die Macht über das Material als Quelle der Genugtuung

betont, die alle sinnlich wahrnehmbare und bleibend dastehende Hervorbringung begleitet. Aber befremdend klingt das Folgende:

»Das primitive Ornament wird zunächst weder vorgefunden noch absichtlich erzeugt, sondern es entsteht von selbst, indem der Mensch nachzeichnend die Gegenstände vereinfacht oder in regelmäßiger Ordnung aneinanderreiht.« Immer zuerst das Zeichnen von Gegenständen, als verstünde sich das ohne weiteres. Und dann will uns nicht einleuchten, wie man den beschriebenen Vorgang als eine Art von selbst zu entstehen auffassen könne. Jedenfalls ist doch die Aneinanderreihung in regelmäßiger Ordnung ein Eingriff des Menschenwillens, und die Vereinfachung der Naturdinge im Nachzeichnen, ob willkürlich oder notwendig erfolgend, immer ein Beitrag, der nur der menschlichen Organisation verdankt wird. Die stärkste Leistung von Menschenhand ist aber doch die Zeichnung selber, die Nachzeichnung gar von Gegenständen.

Die Voraussetzung, daß das primitivste Ornament ein gezeichnetes sein könnte oder müßte, wird festgehalten. »Auch die Zierkunst hat in den Bildern aus der Menschen- und Tierwelt ihre nächsten Objekte« (104, vgl. 284). Dann ist selbstverständlich die bildende Kunst als Wiedergabe von Objekten der Außenwelt vor der Zierkunst da, und für die Zurückverfolgung dieser letzteren zu ihrem eigenen Ursprung wird uns kein Weg gezeigt.

Die ganze Zwiespältigkeit, die sich in Wundts Ansicht fühlbar macht, entsteht durch die Zusammenfassung verschiedenartiger und nicht genügend auseinandergehaltener Erscheinungen unter dem einen Namen »Zierkunst«, neben dem doch »Ornament« sich gelegentlich besonders meldet (»Geschichte der Zierkunst und des Ornaments« 105), während in einem späteren Abschnitt die allgemeine Psychologie der bildenden Kunst freilich mit der Analyse der »Ornamentik« einsetzt, unter dieser Bezeichnung aber auch die Zierkunst verstanden wird.

Der Name Zierkunst soll aber auch, wie bereits früher erwähnt, nur die letzte psychologische Resultante primitiverer Motive bezeichnen, aus denen die Entwickelung dieser Formen künstlerischer Betätigung hervorgegangen ist. Auch das ist ein Übelstand, wenn wir die Anfangsgründe in ihr suchen. Das Problem dieser Entwickelung ist seinem Wesen nach ein psychologisches. Es hängt mit den allgemeinen Fragen nach den psychischen Motiven der Kunstentwickelung überhaupt zusammen und wirft auf den geistigen Werdeprozeß der Kunst mehr Licht als irgendwelche anderen Zeugnisse (106). Deshalb prüfen auch wir in erster Linie die Lösung, die Wundt uns dafür anbietet.

2. Seine psychologische Analyse der Ornamentik geht von folgender

Aufstellung aus: Der primäre Reiz für die künstlerische Phantasie ist regelmäßig irgend ein Naturgegenstand, der durch seine unmittelbaren Beziehungen zu den Lebensinteressen des Menschen die Aufmerksamkeit fesselt und dazu antreibt, ihn nachzubilden. — Die Zierkunst bringt ihre Zeichnungen oder Bemalungen auf einem Objekt an, das seine eigene Zweckbestimmung hat. — Bei der Zierkunst geht der primäre Reiz von einem äußeren Objekt aus, das bereits eine bestimmte Form hat und bestimmte Zwecke erfüllt (S. 284).

In diesem Ansatz stecken bereits zwei verschiedene Ausgangspunkte, zwei primäre Reize, die zwei ganz verschiedene Prozesse veranlassen. Nur der letztgenannte geht die Zierkunst im besonderen an und erklärt ihr Wesen im Unterschied von der übrigen Kunst. Der Satz sagt nur, daß die Gelegenheitsursache für die Betätigung der Zierkunst immer ein äußeres Objekt sei, das bereits seine Form und seinen Zweck hat (z. B. Gebrauchsgegenstand, oder der Mensch selbst). Dies Objekt, oder richtiger Substrat, ist also nichts anderes als »das Mal des Schmuckes«, wie es Gottfried Semper genannt hat, der vorhandene Mittelpunkt der Beziehungen, der gegebene Beweggrund und Untergrund zugleich für die Verzierung. — Der erstgenannte Ausgangspunkt dagegen soll ein Naturgegenstand (oder ein Objekt der Außenwelt) sein, der den Menschen dazu antreibt, ihn nachzubilden. Dieser primäre Reiz betrifft also die bildende Kunst überhaupt, soweit sie nachahmende Hervorbringung ist, kann also nur die Entstehung der Abbilder, der gegenständlichen Zeichnungen, erklären, die von der Zierkunst auf ihre Substrate übertragen werden. Somit haben wir in diesem ersten Ansatz nichts anderes als die alte Theorie von der Nachahmung der Wirklichkeit, für die Wundt den Aristoteles verantwortlich macht, die er jedoch selbst als unzureichend beanstandet und erst für das vierte seiner Entwickelungsstadien, die spezifische »Nachahmungskunst«, gelten läßt. Wenden wir sie auf die Zierkunst an, so soll und kann sie nur dazu dienen, das einzelne als abbildlich angesehene Ornament, das von jener verwendet wird, auf seinen Ursprung zurückzuführen. Und dies Urbild müßte danach immer ein Naturding sein. Das setzt also wieder für die Genesis der Ornamentik die Präexistenz der darstellenden Kunst (Malerei, Zeichnung u. s. w.) voraus. Der äußere Eindruck, der den Ausgangspunkt für die künstlerische Betätigung des Menschen hergibt, braucht aber doch nicht immer ein Naturding zu sein, das gerade dazu anreizt, es selber zu reproduzieren, es auf der beliebig vorhandenen Unterlage abzubilden. Der primäre Reiz für die bildende Tätigkeit kann auch im Seelenzustand des Menschen liegen, d. h. im Inneren des schöpferischen Subjekts. Irgend ein ganz anderes, gar nicht unmittelbar mit nachahmlichen Naturgegenständen verbundenes Erlebnis

psychischer Art kann die Reaktion auslösen, die in Form von Ausdrucksbewegungen hervordrängt. — Auch hier gilt das — von den ursprünglichsten Lebensfunktionen an wirksame — Prinzip: »ohne Reiz keine Reaktion«. Aber der Reiz kann auch innerlich entstehen, wie etwa auf chemischem Wege, in einem Organ; oder eine Vorstellung kann eine Triebhandlung herbeiführen. Von der Wiedergabe äußerer Vorbilder kann das weit entfernt bleiben, und damit von jedem greifbaren Anhalt für die äußerliche Nachahmungstheorie der rationalistischen Ästhetik, auch wenn wir gern die Sinneseindrücke als den Urgrund alles Anschauungsmaterials anerkennen und von angeborenen Begriffen, auch der Raumvorstellung oder der geraden Linie nichts wissen wollen.

Mit der Äußerung des Affekts ergibt sich aber sofort die Abhängigkeit vom Mechanismus des menschlichen Körpers und der bestimmende Einfluß des rhythmischen Hausgesetzes auf alle Bewegungen, also auch ihr Zuschuß zu allem, was bei solcher bildenden Betätigung des organischen Geschöpfes zu stande kommt. Diese Abhängigkeit der Ausdrucksbewegungen von der leiblichen Organisation und damit die Anlage für rhythmischen Verlauf und gleichmäßige Wiederkehr, in periodischer Abfolge nach jeder Innervation, — das alles sind unveräußerliche Faktoren. Der Niederschlag einer so schon naturgesetzlich geregelten Gebärdung auf einer vorhandenen Unterlage, in irgendwelchem Bewegungszug, aber auch noch in jeder spontanen Manipulation, wird zur menschlichen Zutat an diesem Substrat, zur Musterung, Belebung, Gliederung oder zur Verzierung, Ausschmückung, wie wir zu sagen pflegen. Die zitternde Handschrift des Greises oder des Aufgeregten gewährt mehr Augenweide als die starre knappe Vorschrift der Normalbuchstaben des jungen Schulmeisters, und der Graphologe kennt die Reize der Jagd nach dem »verschönernden, schmückenden« Schnörkel wie nach dem unfreiwilligen *ductus* oder dem Zwang des Federstrichs. Solcher Niederschlag der Ausdrucksbewegungen bleibt, wie wir alle wissen, nicht lange ohne Beimischung von Vorstellungsinhalten; überall drängen Erinnerungsbilder und Gegenstandseindrücke, d. h. Überbleibsel der Sinneswahrnehmungen von der Außenwelt und Ergebnisse psychischer Verarbeitung, Residuen inneren Lebens mit ein. Hier eröffnet sich also das ganze Gebiet, das Wundt unter dem Namen »Erinnerungskunst« mitbegreift (wenn wir nämlich das ausschalten, was die Kunstwissenschaft Verewigungskunst oder monumentales Schaffen nennt). Er selbst hebt hervor, daß es sich darin noch gar nicht um Nachahmungen von Naturobjekten handle, daß nirgends wenigstens sich objektive Bestandteile um der Nachahmung willen einstellen. Wir haben also auch hier zu unterscheiden, wie weit nur An-

klänge und Ausdrucksformen daher stammen, ohne daß von dem Anreiz, den Naturgegenstand selber nachzubilden, geredet werden dürfte.

Ein weiterer Einschlag geht dagegen von dem Substrat aus. Auch die beliebig vorgefundene und benutzte Unterlage kann nicht lange neutral bleiben. Wird mit jenem Erguß von mimischen Elementen, d. h. mit dem subjektiven Ergebnis der Ausdrucksbewegungen (etwa Kritzeleien oder Farbflecken) ein vorhandenes Objekt der Außenwelt begabt, hier der Fußboden, dort die Gartenplanke, ein anderes Mal ein Gebrauchsgegenstand, so wird dies nicht passiv verharren, wie man meinen könnte. Besonders ein selbständiges Ding, das seine praktische Bedeutung hat, also auch in seiner Form den bestimmten Zweck ausprägt, kann nicht umhin, »vermöge dieser Eigenschaften seiner Form und seiner Zweckbestimmung auch selbst wieder eine Fülle weiterer, zunächst noch latenter Motive« hineinzutragen. Hier liegt aber, wie wir soeben in der Wahl der Beispiele schon fühlbar machen, eine Wegscheide, die Wundt nicht beachtet. Davon später. Jetzt handelt es sich vor allem darum, festzustellen, daß schon jede Berührung des Menschen mit irgend einem vorgefundenen Material zu einer Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit der Natur des Stoffes führen muß. Und zweitens, daß selbst bei vermeintlicher Neutralität des Substrates für die Aufnahme der Ausdrucksbewegungen schon die Richtung der Unterlage zum Menschen (wie der Fußboden unten, die Decke oben, aber beide horizontal, — die Wände dagegen vertikal zu ihm stehen) nicht ohne entscheidenden Einfluß ist. Dem Stubengelehrten wird wieder das Beispiel der Schrift am nächsten liegen und überzeugend einleuchten, wenn er den Unterschied orientalischer und abendländischer Schreibweise und ihre entgegengesetzte Richtung auf dem gleichen Blatt oder gar auf einem Rotulus bedenkt. Jedes stoffliche Substrat bringt andere Sinneseindrücke mit sich und löst deshalb auch andere Reaktionen des menschlichen Subjektes aus. Das Ineinandergreifen äußerer Einwirkungen und psychischer Reaktionen tritt überall deutlich hervor; aber wir verschließen uns den Einblick in diese Werkstatt, wenn wir sie sogleich nur in ihrem Zusammenwirken verfolgen und die beiden Bedingungen nicht entschieden genug sondern oder nicht lange genug auseinanderhalten.

Wir dürfen denn auch nicht, mit Grosse und Wundt, die beiden Gruppen von Motiven, die der verdienstvolle amerikanische Forscher W. H. Holmes zunächst für die Keramik aufgestellt hat, ganz einfach auf die Ornamentik übertragen oder ganz ungeprüft adoptieren: Herstellungsmotive und Nachahmungsmotive. Einmal erschöpfen sie die Möglichkeiten nicht, und zweitens tragen sie den Stempel ihrer Herkunft aus der rationalistischen Ästhetik und der naturwissenschaftlichen

Denkweise so deutlich an der Stirn, daß die Kunstwissenschaft sich nicht damit begnügen kann. Im Nest der psychologischen Analyse sind es zwei Kuckuckseier. Alle englischen und amerikanischen Ethnologen, denen so reiches völkerkundliches Material verdankt wird, stehen, je weniger sie selbst philosophisch denken, desto unbeirrter unter dem Bann der Nachahmungstheorie im Sinne des 18. Jahrhunderts und der materialistischen Erklärungsart, die dem nüchternen praktischen Sinn so sehr zusagt. Holmes ist noch einer von den feinsinnigsten und geschmackvollsten Kennern; aber seine Klassifikationen im voraus verraten die Gewohnheit und vereiteln manche genetische Beobachtung, die solche Schranken überspringen möchte. Aber auch unsere klassischen Archäologen stehen mit ihrer Schulung noch auf dem Boden der objektiven Ästhetik und haben die Lehre Gottfried Sempers in so materialistischem Sinne mißverstanden, daß sie kaum noch fragen, was Platon und Aristoteles eigentlich unter Mimesis verstehen. Welch ein gewaltiger Anteil der subjektiven Selbstdarstellung, des unmittelbaren Ausdrucks von innen her, darin steckt, sollte schon die Verwendung des Wortes auf musikalischem Gebiete bezeugen. Auch Aristoteles ist keineswegs der einseitige Vertreter der Nachahmungskunst als Wiedergabe eines vor Augen stehenden Naturobjekts.

Aus der Wechselwirkung jener beiden Klassen von Motiven der Zierkunst, die der technischen Herstellung oder dem Anreiz zur Nachahmung entstammen, erklärt Wundt sogar »das reine Ornament« als solches. »Indem sich beide, die Nachahmungs- und die Herstellungsmotive, an einem und demselben Gegenstand begegnen und wechselseitig aufeinander einwirken, bringen sie schließlich neue Bildungen hervor. Dieses neue eigentümliche Erzeugnis der bildenden Kunst ist das reine, von den Spuren der Herstellung wie von denen der direkten Nachahmung der Natur frei gewordene Ornament« (S. 173). Das klingt deutlich an die frühere These an, schon das primitive Ornament entstehe sozusagen von selber. Wenn ich aber in den Sinn dieser psychologischen Erklärung richtig eingedrungen bin und im Zusammenhang des Textes die angezogene Stelle zunächst auf die keramischen Gebilde beziehen darf, um die sich die Betrachtung dreht, so muß ich mir die Vermutung erlauben, daß hier ein Mißgriff in der Terminologie vorliegt. Das Neue, was da entsteht, kann unmöglich »das reine Ornament« im eigentlichen Sinne sein, wie er der Kunstwissenschaft geläufig ist, sondern es kann damit nur die reine Kunstform gemeint sein, — im Unterschied einerseits von der Werkform, die unter den technischen Bedingungen aus dem Material erwächst, und anderseits von der Naturform, die zur Nachahmung reizte und mehr oder weniger nah als Urbild vorschwebt. Erst das Ergebnis, das von diesen Spuren

der Abhängigkeit frei geworden ist und als ein Drittes, spezifisch Eigenartiges dem Beschauer entgegentritt, ist das schöpferische Gebilde der plastischen Kunst, die Stilform. Der ungeeignete Ausdruck Ornament entspringt wohl nur der Vereinigung heterogener Erscheinungen unter dem Namen Zierkunst, die wir weiterhin auseinanderlegen müssen.

3. Nicht in der Keramik dürfen wir die bevorzugte Stätte für den »Ursprung der Ornamente« und den psychologischen Werdegang suchen, wie die Überschrift des Kapitels glauben macht. Sie mußten bei dem ersten konkreten Beispiel schon, dem »direkten Körperschmuck des Menschen«, verfolgt werden. Hier erfahren wir auch von den ursprünglichen Motiven, aus denen der Trieb des Schmückens überhaupt hergeleitet werden soll.

»Das Streben nach Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit ist und bleibt das herrschende Grundmotiv« (S. 157, 160). Aber dieses Streben setzt, wie mir scheinen will, schon etwas voraus: das Bewußtsein des eigenen Wertes. Und statt von Persönlichkeit reden wir beim primitiven Menschen wohl besser von der Person und vor allen Dingen vom eigenen Leibe, in dem das liebe Ich steckt. Die Summe dieses dunkeln Gefühls, die sich im Körper versinnlicht, ist der Wert, um den es sich handelt. Bevor wir noch genötigt sind, das weitere Motiv der Steigerung in Rücksicht auf den Eindruck im Kreise der anderen herbeizuziehen und damit auf den Boden sozialen Lebens überzutreten, haben wir in dem Wert des gesunden leistungsfähigen Leibes die unentbehrliche, aber auch vorerst ausreichende Erklärung des Schmuckes. Alle Ornamentik ist ursprünglich und bleibt ihrem Wesen nach immer Wertbezeichnung. Dies gilt für den Menschen selbst und weiter für seine Lebensgefährten, seine Gebrauchsgegenstände und sonstigen Besitztümer. Die Ornamentik bringt aber den Wert, den sie anerkennt, auszeichnet und vermittelt, nicht selber hervor. Deshalb ist sie nicht ohne weiteres den schöpferischen Künsten gleichzustellen, die den Wert, den sie verherrlichen und zum Genuß bringen, selber verwirklichen. Damit ist eine wesentliche Unterscheidung gewonnen, die die Vermengung der Zierkunst mit allerlei Gestaltung hätte vermeiden lassen, und die ferner auch zur Absonderung aller Ornamente gegenständlichen Inhalts, aller abbildlichen, also eigenwertigen Elemente der Zierkunst weiterleiten konnte [1]).

Wie notwendig und wie zuträglich solche Scheidung ist, lehrt das ursprünglichste Verhältnis der Ornamentik zum Menschen selbst: die Bemalung, Tätowierung, der sonstige direkte Körperschmuck und die

[1]) Vgl. Plastik, Malerei und Reliefkunst, Beiträge z. Ästh. d. bild. Künste III. Leipzig, Hirzel 1899, S. 227.

Kleidung, die unter sich aufs engste zusammengehören. Die Bemalung ist zweifellos nicht dem Streben nach Geltendmachung der eigenen Person oder der eigenen Gestalt zuerst entsprungen, sondern dem elementaren Ausdrucksbedürfnis. Die Farbe muß zunächst als Sinneseindruck, der durch das Auge auf die Psyche des Sehenden wirkt, in ihrer ursprünglichen Macht, d. h. als sinnliches Erlebnis eingeschätzt werden. Das Glühen des Morgenrots und des Abendhimmels ist ein Ereignis wie die Sonnenhelle des Tages und die Finsternis der Nacht, der Silberschein des Mondes hier unten und das Geflimmer der Sterne droben. Ganz abgesehen von allen Gemütsstimmungen oder Gefühlstönen, es sind brutale Tatsachen, die den Menschen überwältigen. Rot besitzt die unfehlbar erregende Kraft für das menschliche Auge und durch dies für seine Seele. Wer sich ganz und gar rot bemalt oder in rote Lappen steckt, er greift nur nach dem adäquaten Ausdrucksmittel oder nach der erwünschten Nahrung, dem bekannten Erregungsmittel für die Erhöhung seines Lebensgefühls. Die Bemalung, von der wir zunächst allein reden wollen, ist also ein Teil der urwüchsigen Mimik, die sich bei der Naturnähe des Kulturfremden von selbst ergibt. Er badet sich in Rot, um zu erglühen, wie er im Meere badet, sich abzukühlen. Die Wahl der Farbe ist eine unmittelbare Äußerung oder nur ein Ergreifen des Verwandten, wenn es einmal gefunden ist. Erst später dient sie der absichtlichen Bekundung, der verstandesmäßigen Herbeiführung der Freude für den Festtag. Erst damit rechnet sie auf die soziale Gemeinschaft und erwartet den Reflex von der gleichorganisierten Umgebung. Natürlich spielt von vornherein die angeborene Hautfarbe mit. Aber Rothäute selbst sind nicht rot genug, daß nicht Ocker oder Zinnober oder Blut noch daneben wirkten, und die braunen, die schwarzen Körper vollends verwandeln sich durch solchen Anstrich von oben bis unten. Alles was rot ist, gehört dem Gott der Zeugungskraft, des strotzenden, sprudelnden, fruchtbaren Lebens, Tangaroa; was ihm geweiht ist, wird rot bemalt auf den Herveyinseln. Und bei den dunkeln Rassen ist das Gegenteil natürlich Weiß, d. h. die Negation des gewohnten Daseinswertes; denn es ist ihnen wohl in ihrer eigenen Haut, und sie sind stolz auf ihre Samtschwärze oder die glänzenden braunen Glieder. Wer sich ganz und gar weiß beschmiert, vollzieht eine Annullierung dieses Selbstgefühls. Ein Verstecken aus Furcht vor bösen Geistern, wie Grosse meint, kann es schon deshalb nicht sein, weil es dem Ausdruck der Trauer dient, und weil bei der Totenklage der Angehörige nicht fehlen darf: gerade da wäre es Widersinn, sich *in absentia* zu erklären. Aber die Auslöschung des Ich, der Anstrich, unter dem der Körper doch stehen bleibt, das Ableugnen der Lebensfreude auf Zeit, ist der ursprüngliche Sinn solcher

Mimik. Daraus ergibt sich von selbst, daß auch hier ein entscheidender Körperteil als Ausdrucksträger, etwa das Antlitz, die Hände, für das Ganze eintreten. *Pars pro toto* ist der Weg zu aller Symbolik. Aber es verdient bemerkt zu werden, daß die einheitliche Erscheinung des dunkeln Körpers eben dadurch kräftig zerrissen wird. Und schon die durchgehende Sprenkelung des ganzen Leibes mit weißen Flecken hebt dessen gewohnten Eindruck störend auf und setzt damit die Geschlossenheit des Ich herab, als ginge sie in Fetzen. Das weiß bei uns Blaßgesichtern nur der Maler. Erst bunte Farbenflecke (die beliebte Abwechslung roter und weißer Tupfen) erregen positive Lust als Farbenspiel. Wirksam verteilte Streifen dienen zur Hervorhebung. Und erst von hier aus eröffnet sich die Verwendung der Farbe als Kennzeichen einer Familie, eines Stammes, eines Standes, einer Kultgenossenschaft. (Sowie sie in größeren Massen auftritt, wie der Purpurmantel der Römer, das gelbe Kleid des Chinesen oder das grüne des Mohammedaners, kehrt auch die elementare Wirkung des Sinneseindrucks wieder in sein ursprüngliches Recht zurück.)

4. Wenn Bemalung sich mit Narbenschnitt verbindet und Stichtätowierung nur Einimpfung des Pigments bezweckt, so stellt sich damit der Zusammenhang des oberflächlichen Verfahrens und des eingreifenden außer Zweifel. Es ist nur der Übergang zu dauerndem Ausdruck; nicht mehr für Festtage oder Totenbeweinung, einer transitorischen Erregung oder Depression dient die Tätowierung, sondern der Hervorhebung eines durchgehenden Zuges, der Ausprägung eines festen Charakters. Verstärkung des physiognomischen Ausdrucks, Festlegung des flüchtigen Mienenspiels zur Grimasse gibt auch hier den Anfang. Es versteht sich von selbst, daß Bedrückung und Weh nicht gern am eigenen Leibe permanent werden. (Nur Witwentrauer bringen soziale Rücksichten wohl zu solcher Resignation, einer Begnadigung vom Tode mit dem Gatten.) Schmerz und Trübsal werden also ausgeschaltet, während Übertreibungen des Durchschnittsmaßes von Kampflust, Berserkerwut, Blickgewalt und Jähzorn an Umfang gewinnen.

Wundt meint alle Arten der Tätowierung, abgesehen von ihren technischen Unterschieden, in zwei Klassen verteilen zu können, die er »markierende« und »symbolisierende« nennt. Das Wesen der ersteren soll darin bestehen, daß Linien, die am Körper selbst vorgebildet sind, stärker markiert und dann über dieses ihnen durch die Natur vorgezeichnete Gebiet willkürlich ausgedehnt werden (161). Sie ist also ein Übergang von der Mimik zur Maskerade, würden wir sagen, und zur Verkleidung, nur in dauerhaftem Zustande am lebendigen Leibe selbst. Die symbolisierende Tätowierung soll dazu den Gegensatz bilden; aber auch bei ihr kommt es wesentlich auf die unmittelbar

gegebene Beziehung des Inhalts der Figuren zur eigenen Person des Trägers an. Nur sind diese Zeichen (»*tattooing marks*« heißt es in englischen Berichten auch hier mit Recht) Bezeichnungen für Dinge der Außenwelt oder Phantasiegebilde, die in der Vorstellung des Volkes zauberkräftige — oder meinetwegen auch »symbolische« — Bedeutung haben. Es sind demnach Abbilder (wie weit entstellt, vereinfacht oder partiell übertrieben, bleibe hier noch außer Betracht), d. h. sie selbst sind dargestellte Werte. Es sind Erzeugnisse der bildenden Kunst (Zeichnung, Malerei), die hier von außen hergenommen, als vorhandene und anerkannte Werte dem einzelnen angeheftet oder gar auf den Leib geprägt werden. Der Zweck ist wieder ein bleibender: der Träger stellt sich damit ein- für allemal unter den Schutz des Talisman oder Fetisch, er wird der bannenden Kraft des Schiboleths teilhaftig u. s. w. Aber das Grundelement dieser Ornamentik ist ein ganz anderes. Es setzt eine lange Entwickelung der zeichnerischen, nachbildenden oder frei darstellenden Wiedergabe voraus, je mehr diese »Symbole« schon konventionell gewordene Formen sind und kanonische Geltung erlangt haben, bei der es auf genaue Repetition des vorgeschriebenen Bildes ankommt. Symbolische Ornamentik ist überhaupt keine bloße Ornamentik und keine richtige Zierkunst mehr. »Es ist eine der schwierigsten Aufgaben, die Grenzen zwischen Ornament und Symbol auseinanderzuhalten«, hat schon Aloys Riegl 1893 (in den Stilfragen S. 31) erklärt und dabei auf beachtenswerte Anläufe bei A. R. Rein (Über Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika, Wien 1891) hingewiesen. — Wir haben also mit Wundts Rubriken nur etwa die Endpunkte einer langen Reihe vor uns. Zur Erklärung etwaiger Zwischenglieder genügt es auch nicht, die Verbindung beider Formen als Auskunftsmittel offen zu halten (165). Die beiden Klassen erschöpfen die Fülle der Erscheinungen nicht und sind auch keine polaren Gegensätze, deren Ausgleichung die dazwischen fehlenden Arten hervorbringen könnte.

Zwischen beiden besteht ein durchschlagender Unterschied, der nicht in seiner grundlegenden Bedeutung erkannt wird, weil sich das inhaltliche (auf Mythus und Religion hinweisende) Interesse an der zweiten zu früh vordrängt. Die eine Art geht von der gegebenen Form und Bildung des menschlichen Körpers aus und schließt sich dieser Gestalt des Ganzen und der Teile an, die Grenzen der Glieder und des Knochengerüstes, den Zug der Muskellagen darüber bewahrend oder betonend. Die andere behandelt die Haut lediglich als Projektionsfläche für die Zeichnung, ebenso wie ein Stück Tierhaut, ein Pergamentblatt oder eine leidlich ebene Felswand, eine freie Stelle im Sandboden. Dies sind die Extreme, auf die es bei der bildenden Tätigkeit ankommt

d. h. der Kern der Sache für die Kunstwissenschaft, und meines Erachtens auch für die psychologische Analyse der Behandlung zunächst, bei der das Inhaltliche nicht vorlaut mitsprechen darf: denn das sind poetische Interessen, Angelegenheiten einer anderen Kunst.

Und diese beiden Gegensätze sind fundamental; sie gelten für das Gesamtgebiet, das sich hier anschließen muß und unter eben diesen Gesichtspunkten zusammengefaßt werden sollte. Der Übergang von der Oberflächenbemalung zur eindringenderen Tätowierung und zum Narbenschnitt spricht schon den entscheidenden Schritt aus, der damit eingeleitet wird. Die eine Behandlungsweise ist struktiv gesonnen, hängt mit dem organischen Gewächs zusammen, betont die plastische Gestaltung oder schafft am Ende gar willkürlich ein konstitutives Gerüst. Die andere ist Flächenornamentik und mustert einen vorgefundenen Grund, ohne sich darum zu kümmern, was dahinter steckt; die Ebene ist ihr Spielraum, die zunächst ganz neutrale Unterlage, und der »Augenschein« ist ihr Ursprung wie ihr eigentliches Absehen.

Daß die Tätowierung sich nach der Decke strecken muß, d. h. nach den Abmessungen und Kurvaturen der Form, die der Menschenkörper ihr darbietet, versteht sich von selbst. Die Bekleidung dagegen offenbart uns sofort die Tragweite der Diremtion, die wir vollzogen haben. Alles, was wir Draperie nennen, geht von der ungeteilten Fläche aus; der Grundstoff als einfaches Gewebe oder als gemusterter Grund wird aufgelegt, angehängt, ausgebreitet oder umgewickelt. Kleidungsstücke jedoch, aus zerschnittenem Zeug oder zusammengenähten Lappen, rechnen mit dem Menschenkörper und seiner Gliederung, und tun dem organischen Gewächs anderseits wieder Gewalt an, indem sie die Einheit zerstückeln. Sie mögen sich der natürlichen Form gefügig anschließen und die plastischen Werte bewahren; aber sie setzen auch wohl ein willkürliches Futteral zusammen, dessen Schnitt dem Menschenleib eine fremde Struktur aufnötigt. Hier haben wir also den Zusammenhang mit der Tektonik und mit der Plastik, dort werden wir mehr auf die Flächendarstellung der Malerei und Zeichnung, wie im Stoffmuster, hingewiesen.

5. Die Kunstwissenschaft wird daher Bewaffnung und Bekleidung immer an den direkten Körperschmuck anschließen, umsomehr als dieser selbst in die beiden Nachbargebiete übergreift, und es liegt kein Grund vor, weshalb die Völkerpsychologie, die so sehr auf Heterogonie der Motive achtet, es nicht auch sollte. Nur so wird uns möglich, die maßgebenden Gesichtspunkte in einheitlichem Zuge durchzuführen. Zwischen der »markierenden« und einer flächenmusternden Tätowierung fordert jedoch noch eine Abart zu einer völlig abweichenden Erklärung auf. Es ist eben diejenige, auf die ich absichtlich bei anderer Gelegen-

heit allein hingedeutet habe[1]), nämlich die bei Australiern, z. B. den Maori, und Indianern so ausgebildete Tätowierung mit geschwungenen Linienzügen. Diese ziehen sich bis zu Spiralwindungen und konzentrischen Kreisen zusammen; aber diese dürfen nicht als Hauptsache hingestellt werden. Man hat sie etwas unvorsichtig als »Augen« bezeichnet. In diesem Namen spricht sich wenigstens das Gefühl aus, daß sie mit dem physiognomischen Ausdruck zusammenwirken. Aber es sind nicht nur Erweiterungen markierender, noch viel weniger sofort Anläufe zu symbolisierender Zeichnung. Sondern es sind vielmehr Bewegungslinien, die dem Wesen der Mimik als natürlicher Ausdrucksbewegung näher stehen. Zuweilen mögen sie als Mienenspiel ansprechen und so als Gewohnheitszüge oder grimassenhaft gefestigte Muskelkontraktionen erscheinen. Aber geht man ihnen nach, so offenbaren sie sich als vereinfachte und geregelte Niederschläge »pantomimischen« Gebarens, wie wir diesmal mit Wundt sagen müßten, um sie deutlich von den mimischen Vorgängen im Antlitz allein zu unterscheiden. Es ist ein »Linienziehen des Gefühls«, nur (dem langwierigen Prozeß entsprechend) erstarrt, Ausdrucksbewegung auf der Fläche, die sich rhythmisch gliedert und symmetrisch verteilt, also auf beiden Körperhälften korrespondiert, aber doch dem Erguß reiner Bewegungsmotive und linearer Andeutung treu bleibt, ohne sich irgendwie in gegenständliche Abbildung einzulassen.

Schon als direkter Körperschmuck und nicht erst im Schmuck der Kleidung (W., 106) kommt dann der aufgeheftete und angehängte hinzu, der zwischen Zier und Kleidung vermittelt, — mit seiner »Verwertung unmittelbar vorgefundener Naturobjekte als Zierformen, wie Muscheln, Perlen, Steine, Federn«. In der Wahl dieser vorgefundenen Naturdinge, zu denen auch Beeren, Fruchtkapseln u. dgl. aus der Pflanzenwelt gehören, und in dem Verfahren des Menschen mit solchen Elementen, z. B. der Aneinanderreihung in gewollter Ordnung, liegen für mich die eigentlichen Anfänge der Ornamentik, die sie von darstellenden Künsten, d. h. den allerprimitivsten Versuchen abbildlicher Wiedergabe von Naturobjekten, schlechthin unterscheiden. Sie sind für die psychologische Analyse von so grundlegender Bedeutung, daß ich die Ausführung meiner Ergebnisse lieber für sich geben will, wie ich sie geraume Zeit schon vorzutragen pflege. Schon die Bemalung des Körpers mit Tupfen, Flecken und Strichen gehört in diese Kategorie und damit die ganze Entstehungsgeschichte der sogenannten »Gestaltungsprinzipien« — Symmetrie, Proportionalität und Rhythmus — im kleinen. Damit gewinnen wir wieder den nächsten Anschluß an

[1]) Grundbegriffe der Kunstwissenschaft u. s. w. S. 133.

den Niederschlag geregelter Ausdrucksbewegungen in sichtbaren Zeichen. Niemand freilich wird im Ernst daran denken wollen, beispielsweise die Halskette als verewigte Umarmung zu begreifen, als habe der primitive Mensch sich gedrungen gefühlt, seine Liebkosungen so zart zu bewerten und dauernd festzuhalten [1]. Das wäre nicht allein eine unerlaubte Übertragung in moderne Sentimentalität, und in der Atmosphäre der Völkerkunde nicht einmal ein hübscher Gedanke, sondern ein läppischer Einfall. Es wäre aber auch ein arges Mißverständnis. Die Sache liegt ganz anders.

Sowie ein Körperteil als selbständiger Wert erfaßt wird, wie in diesem Falle der Kopf des Wilden oder seiner Geliebten, so isoliert ihn dieser Akt der Aufnahme und trennt ihn sozusagen vom Rumpfe ebenda, wo man eine Halskette zu tragen pflegt. Höher hinauf liegt die wohlbekannte Stelle des Köpfens, tiefer — unter Schulterhöhe und Schlüsselbeinen — bereits der anschließende Körperteil, die Brust, die wieder als selbständiger Wert gefaßt werden kann. Gottfried Semper würde sagen: Kopf, Halssäule und Grundlinie, wo die Halskette liegt, sind die drei Teile des Mals, — hier mit dem charakteristischen Übergewicht des obersten Abschnitts über die Basis. Das wäre die Konsequenz bei wirklicher Abtrennung, etwa in Skulptur. Mir aber kommt es nur auf die Stelle des Schmuckes an und seine rhythmische Gliederung ringsum. Sowie wir den Versuch machen, die isolierende Auffassung des Kopfes als eigenen Wert in einer pantomimischen Bewegung zu veranschaulichen, so erheben sich beide Hände und ergehen sich schon in jener Basisregion, mit spielender Berührung durch die Fingerspitzen, oder im parallelen Zuge der halb hinweisenden, halb wirklich tastenden Gebärde, rings um den Hals [2]. *Sapienti sat.* Die Halskette jedoch, das dürfen wir bei alledem nicht vergessen, ist schon ein selbständig gewordener Schmuckgegenstand. Man muß also auf seine Vorstufen, einen leuchtenden Strich auf der dunklen Haut, vielleicht mit einigen Ausläufern nach unten, und weiter auf die Reihe von Farbtupfen um den Hals zurückgehen, um seinen Ursprung aus tastender Berührung und mimischer Umgrenzung als Anerkenntnis des Wertes wieder lebendig zu machen. So »setzt« noch heute der bildende Künstler die Gegenstände seiner Bewunderung in den Raum, d. h. seinen subjektiven Anschauungsraum oder den ästhetischen Raum der Erscheinung.

---

[1]) So urteilt auch Dessoir, Ästh. u. allg. Kunstw. 1906, S. 302, auf dessen Bericht ich mich berufen will.

[2]) Dies ist das natürliche Verhalten innerhalb der Tastregion. Ist das Objekt nicht so erreichbar, sondern irgendwie ferner gerückt, so daß das rein optische Verhalten vorherrscht, so erheben wir das Band, den Kranz, die umfassende Gebärde zum vertikalen Rahmen und fangen das Bild darin ein (Malerei).

6. Herstellungsmotive im gegebenen Rohstoff und in seinen technischen Bedingungen zu suchen, war eine Zeitlang das ausschließliche Bemühen der klassischen Archäologen. Gegen die Pseudo-Sempersche Einseitigkeit richtete Aloys Riegl schon 1893 seine heftige Kriegserklärung, und noch am Anfang des neuen Jahrhunderts kämpft er, in seinem letzten großen Werk, gegen den »Kunstmaterialismus«. Sein energischer Hinweis auf das Kunstwollen als den alleinigen Urquell entbehrt leider der psychologischen Orientierung und des philosophischen Rüstzeugs. Nachahmungsmotive verfolgen die Anhänger der objektiven Kunsttheorie auf der anderen Seite. Und achtlos liest gewiß auch die Mehrzahl der Leser über die warnende Erklärung Wundts hinweg, die Bezeichnung »Nachahmungsmotive« sei durchaus nicht in dem Sinne zu verstehen, als wenn der ursprüngliche Zweck die Nachahmung vorhandener Objekte gewesen wäre. Der Charakter dieser Motive liege vielmehr darin, daß sie in ihrem Enderfolg eine solche Nachahmung hervorbringen, ohne daß jedoch die Absicht, die Objekte nachzubilden, selbst das primäre Motiv zu sein brauche. Trotz diesem Einspruch gegen ein naheliegendes Mißverständnis wird der Name »Nachahmungsmotiv« wohl kein besseres Schicksal erwarten dürfen, als das griechische Wort »Mimesis« nach seiner Übersetzung ins Lateinische und in die modernen Sprachen gehabt hat. Der Gedanke an den eigenen Terminus »Nachahmungskunst« liegt zu nahe. Und die Quelle — die Natureindrücke — kann auch nicht verleugnet werden. Wenn Wundt ausführt: das Verhältnis sei im allgemeinen dieses, daß die Absicht, ein Objekt nachzuahmen, nicht das ursprüngliche Motiv ist, das zu seiner wirklichen Nachahmung führt, sondern daß die Phantasie zunächst durch die Wirkungen, die Material und Herstellungsform auf sie ausübten, dazu angeregt wurde, Gegenstände der Natur in die eigenen Gebilde hineinzusehen, worauf sie dann diese selbst nach jenen Urbildern umformte — »Erst nachdem sich dieser Vorgang des öfteren wiederholt hatte, konnte die Nachahmung bestimmter Gegenstände zum anfänglichen und entscheidenden Motiv werden« (172), — so mag das für die Bildung keramischer Gefäßformen gelten; aber bei Ornamentmotiven ist mit dieser gebundenen Marschroute nicht auszukommen. Solange das Spiel der Phantasie Beobachtungsgegenstand des Psychologen bleibt, mag versucht werden, abrupte Sprünge nicht zuzulassen. Die große Massenbewältigung ethnographischen und kunsthistorischen Materials dagegen wird immer in die rationalistisch veräußerlichte Auffassung zurücksinken; denn technische Manipulationen mit dem Materiale hier und vorhandene Naturobjekte als Vorbilder dort sind der einzige greifbare Anhalt für die objektive Beweisführung solcher Forscher. Selbst die Völkerpsychologie hat mit der Bekehrung zur subjektiven Ästhetik, die

als Ergänzung der »klassischen« notwendig ist, noch nicht durchgreifend Ernst gemacht. Der Beitrag des Menschen durch den Zwang seines Körpermechanismus wird die Materialisten noch am ehesten überzeugen.

Auch Wundt nimmt die große Masse der Beobachtungen und Berichte seiner ethnologischen und archäologischen Gewährsmänner im ganzen hin, ohne sich im einzelnen auf Nachprüfung einlassen zu können. Und das ist kaum anders möglich, wenn man nicht selbst mitten in der Kunstwissenschaft steht. Wir dürfen unserseits einige Fragen und Bedenken gegen solche Herübernahme als Tatsachenmaterial nicht verhehlen. Wenn man Verzierungen auf Tongefäßen aus der Korbflechterei herleitet, — was ist damit für die psychologische Analyse der Ornamentik gewonnen? Das Rätsel wird damit nur vom Gebiet der Keramik auf das der Textrin hinübergeschoben. Aber ist die Flechtkunst nicht ebenso Menschenwerk, eine Erfindung des *Homo sapiens?* Und erfordert die Regelmäßigkeit der einen Handarbeit nicht ebensoviel Erklärung wie ihre Weiterführung unter ganz anderen Bedingungen oder ihr Abbild an einem fremden Substrat? Wenn die Korbflechterei sicher und überall die frühere Technik war, angenommen wir wüßten das, warum ist sie selber so und gerade so geworden zum Grundkapital der sogenannten geometrischen Muster? Aus dem Zwang des Materials wird man doch das alles nicht herdemonstrieren! — Der Anblick des Geflechtes soll darauf den Töpfer zum Abdruck oder zur Nachbildung in Ton angeregt haben. »Dabei sonderten sich dann die Hauptlinien.« Welches sind die Hauptlinien, wer unterscheidet sie von den anderen? Und wieso sonderten sie sich? Von selber, durch Zufall, durch die »Tücke des Objekts«, wie Aucheiner sagt? Der Mensch sondert sie, d. h. das Wesentliche vom Unwesentlichen oder das ihm Faßbare vom Rest. »Und indem sie nun eine wohlgefällige Wirkung hervorbrachten,« — auf den Menschen, schalten wir ein — »wurde die so vereinfachte Form zum selbständigen Motiv.« Wer hat da vereinfacht? — der Mensch; denn falls auch der Zufall einmal dabei mitgespielt, so mußte der Mensch es auffassen und übernehmen. Und wie kommt er zu dem Wohlgefallen an dem Einfacheren, es sei denn kraft seiner Organisation? Wir kennen mittlerweile etwas von ihrer Besonderheit, der geistigen wie der leiblichen. Wir wissen, daß wir nun einmal bei der Mannigfaltigkeit der Sinneseindrücke nicht stehen bleiben können und auf die Dauer nicht in ihr aufgehen, sondern Vorstellungen und Begriffe bilden, das Gewirr der Vielheit bewältigen, indem wir einfachere Komplexe von Eigenschaften aussondern und unter ihnen zusammenfassen. So erzwingen wir Ordnung und gewinnen die Übersicht, die uns vor dem Verschwimmen im Strom

der andringenden Reizwellen rettet. Von der leiblichen Bedingtheit unserer Betätigungen ist gesprochen worden: wir kennen die Anlage auf periodischen Verlauf aus dem Gebrauch unserer Glieder, von den ausgreifenden Werkzeugen bis zu den feinsten Organen. Die Regel, was ist sie also überhaupt, als ein Ausfluß der menschlichen Organisation, eine Art Schutzmittel der Selbstbewahrung, sowie sie vom Bewußtsein beleuchtet wird. Und hier in der Korbflechterei wird doch nicht nur Material gewählt, zugerichtet, geordnet, sondern auch gehandhabt und die bequemste, d. h. nach vielen Versuchen als solche gefundene, Handhabung gemerkt, aber nicht immer diese zweckmäßigste bevorzugt, sondern eine unbequeme, weil mit ihr anderes, und sei es nur Abwechslung, erreicht wird. Eine Ausnahme bestätigt nur den Wert der Regel, aber sie gewinnt selber den Wert eines neuen Reizes für die Aufmerksamkeit, sowie der gewohnte rhythmisierte Ablauf mechanisch geworden ist, u. s. w. Der Grundstock der Arbeit am Strickzeug vollzieht sich, als verstünde sich jeder Teil der ineinander greifenden Bewegungen von selbst. Aber die Masche ist eine Erfindung des Menschenwitzes oder ein Kind des Zufalls, das jener mit eigenem Entschluß adoptiert hat. Das Selbstverständliche wird bei solchen »objektiven« Beobachtungen immer vergessen; denn dies gerade ist der Beitrag des Subjekts. Schon die gerade Linie, die in jenen Flechtmustern überall vorherrschen und durch den Zwang des starren Materials entstehen soll, ist ein Ideal, das der Mensch aus einer unzählbaren Menge anderer Linien ausliest und bevorzugt, zum Maßstab aller anderen macht, als wäre sie die einzig berechtigte. Warum? Es fällt uns gar nicht ein, für die Gegebenheit des Begriffs *a priori* zu plädieren. Aber — »das Vermögen abzusondern und seine Aufmerksamkeit nach Gutdünken zu lenken«, sagt Lessing, die Disposition dazu liegt doch wohl in unserem psychophysischen Organismus, den wir mit auf die Welt bringen. Wundt spricht ganz ruhig von »Hinzufügung der die irreguläre zur regulären Form ergänzenden Elemente« und von der »Hinweglassung von Elementen, die den Eindruck der Regelmäßigkeit stören«, — beidemal geschehe »die Vereinfachung im Sinne der geometrischen Regelmäßigkeit« (178). Das sind lauter uns Lesern geläufige Wörter und Begriffe; aber welche Berechtigung haben sie in der psychologischen Analyse der Anfänge solchen Tuns bei Naturvölkern? (Vgl. auch W. S. 130.)

7. In die langgestreckten Linien der Herstellungsmotive wird nun leicht ein Wurm, eine Schlange hineingesehen (184). Dem experimentellen Psychologen kann das nur eine pseudoskopische Täuschung sein. »Ist die Schlange aber erst einmal gezeichnet, so wirkt sie sofort auch als reines Formmotiv.« Das wäre ein Weg zur Erklärung der Tier-

ornamentik aus den Herstellungsmotiven. Aber muß durchaus dieser objektive Weg eingeschlagen werden, wo wir doch ohne das πρῶτον ψεῦδος nicht auskommen? Die Mehrzahl der Ethnographen bevorzugt heute den umgekehrten Weg und nimmt die Tierdarstellung als die Erstgeborene, läßt aus der Schlange vielmehr die langgestreckte Linie entstehen, die zu einer Geraden erstarren kann. Auch Wundt anerkennt: »die frühesten Gegenstände bildender Kunst sind, wie die heutigen primitiven Völker und die uns erhalten gebliebenen Zeugnisse prähistorischer Kunstübung übereinstimmend lehren, der Mensch und die Tiere seiner Umgebung«, — ja die Tiere noch vor dem Menschen. »Für die Augenblickskunst wie für die Erinnerungskunst sind Mensch und Tier die ausschließlichen Objekte, und sie bleiben es zunächst auch in der Zierkunst« (104). Er übernimmt die Darlegung K. v. d. Steinens über die Ornamentik der Naturvölker Zentralbrasiliens, nach der sich die anscheinend geometrischen Muster in lauter Nachahmungsmotive, ja noch mehr in unmittelbare Wiedergabe wirklicher Objekte auflösen (129), und anderseits die Metamorphose der Tierzeichnungen in abstrakte Linienverbindungen, wie sie W. H. Holmes an der Hand der Chiriqui-Töpferei zusammengestellt hat (187).

Beide Beobachtungsreihen haben das Gemeinsame, daß es sich in einer beträchtlichen Mehrzahl von Fällen um einen Ausgleich zwischen den Formen organischer Geschöpfe als Urbild und geometrisch linearer Wiedergabe als Abbild handelt. Aber es waltet zwischen ihnen der große Unterschied: die nachweisbare Reihe von Dekorationsmotiven auf den Chiriqui-Tongefäßen setzt mit einem schon stark stilisierten, wenn auch noch sicher erkennbaren Beispiel (wie dem Alligatorbild) ein, dessen charakteristische Gestalt allmählich in der Reduktion auf einfache Linienverbindungen verzettelt und zur vollständigen Unkenntlichkeit des ursprünglichen Gewächses entstellt wird. Die Reihe von Dekorationsmotiven der Bakaïri gewährt dagegen den Einblick in die heute noch vorhandene Kunstübung, und zwar stehen auf der einen Seite rein geometrische Figuren als Ornament, und auf der anderen Seite Namen von Tieren (Fledermaus, Fischarten u. s. w.)[1] in fester Entsprechung damit verbunden, und mit diesen Tiernamen verbindet sich natürlich wieder die Vorstellung, die das Wort auslöst, das Residuum sinnlicher Anschauung aus der Wirklichkeit. Mehr liegt tatsächlich nicht vor. Aber sowie wir das vierte Glied hinzugreifen, oder vielmehr an die Stelle des dritten, des Begriffs, setzen, nämlich die Erscheinung des benannten Tieres *in natura*, so springt der gewaltige

[1]) Das Uluri lasse ich hier beiseite, da dies »Weiberdreieck« schon *in natura* eine regelmäßige Form zeigt.

Unterschied heraus: ein organisches Gewächs hier; eine Linienkonfiguration, meist planimetrische Figur, dort. Und dies letztere, d. h. in unseren Augen ein starres Zeichen, soll unmittelbar die Vorstellung des Lebewesens auslösen oder gar als das und das Tier gesehen werden, wenn wir K. v. d. Steinens Versicherung annehmen. In seinem Bericht liegt nur die Benennung der geometrischen Figur mit einem Tiernamen gesichert vor. Das andere ist Interpretation des Forschers, ja zum Teil Erpressung durch die Frage: Was ist, oder was bedeutet das da? Glauben wir ihm, so wäre bei den Bakaïri das Ergebnis ihres Verkehrs mit der Tierwelt zeichnerisch das überraschende Hervorspringen einer geometrischen Figur anstatt des Bildes eines Lebewesens. Dabei wird jedoch eins vielfach vergessen oder doch verschleift: daß diese Bilder oder Zeichen der »Ornamentik« angehören und als deren Elemente reihenweis wiederholt auftreten. Man hat sich gar nicht klar gemacht oder nicht mehr scharf ins Bewußtsein gerufen, daß Ornamentik doch nicht ohne weiteres identisch ist mit darstellender Kunst, mit Abbildung von Naturobjekten als solchen. Daß diese beiden Gebiete künstlerischer Betätigung zwei ganz verschiedenen Hausgesetzen unterliegen, zwei psychologisch keineswegs miteinander vertauschbare Erscheinungen liefern, das ist den Vertretern der Anthropologie und Völkerkunde nicht bekannt. Aber es wird auch in der Völkerpsychologie nicht selten außer acht gelassen; sonst wäre die ganze Konstruktion: Augenblickskunst—Erinnerungskunst—Zierkunst, als drei Stufen der Kunstentwickelung, nicht möglich gewesen.

Nur bei dem einen Beispiel, auf der Töpferware der Chiriqui, könnte also von »fortschreitender Stilisierung der Tiermotive« die Rede sein, und es ist kein Wunder, wenn die Reihe schon mit einem stilisierten Anfangsgliede einsetzt, wo der amerikanische Fachmann ein naturalistisches Abbild des Tieres erwartet. Bei den Bakaïri, den lebenden Bewohnern Zentralbrasiliens indianischen Stammes, läge dagegen eine unmittelbare Transposition vor; es fragt sich nur, ob in die Bildkunst oder vielmehr in die Ornamentik.

Was man so »fortschreitende Stilisierung« zu nennen pflegt, erklärt Wundt (289), ist »lediglich eine durch Raumbeschränkung und Kontaktassoziationen erzeugte Anpassung der Tierzeichnung an irgendwelche primitiven Herstellungsmuster von geometrischer Einfachheit.« Diese Zurückführung auf äußere Bedingungen und den einen elementarpsychologischen Faktor (der Assoziation infolge Kontaktes) hat zunächst etwas Verblüffendes. Ich zweifle, ob sich die Kunstwissenschaft damit zufrieden geben kann. »Wollte man den Prozeß der sogenannten Stilisierung als Umwandlung einer organischen in eine unorganische geometrische Form definieren, so möchte dies — bemerkt unser

Führer — für eine oberflächliche äußere Betrachtung zunächst zutreffend erscheinen; psychologisch ist diese Definition vollkommen unrichtig.« Ob dies Verdikt wirklich überall zutrifft, fragen wir, indem wir es gebührend erwägen. Auf dem Gebiete der Monumentalkunst, wo die Umwandlung organischer Gestalten in stereometrische Körper auch psychologisch tief begründet ist, wird jene Definition sich kaum dem Vorwurf aussetzen, nur einer oberflächlichen Betrachtung zu entsprechen. Und auf dem Gebiete der Zierkunst, die uns hier zunächst beschäftigt, könnte es auch psychologische Richtigkeit haben, daß ein Ornament nicht treues Abbild eines Lebewesens sein darf oder sein will, wie etwa ein Werk der bildenden Kunst im Stadium der Wundtschen Nachahmungskunst.

»Die Tierform«, heißt es weiter, »die zu einem regelmäßigen geometrischen Gebilde geworden ist, hat damit für die Anschauung nicht aufgehört ein organisches Gebilde in dem Sinne zu sein, daß sie trotz ihrer Regelmäßigkeit lebendig erscheint und sich dadurch von einem beliebigen unorganischen Körper, z. B. von irgend einer geradlinig begrenzten einfachen geometrischen Figur oder von einem Kristall unterscheidet.« Ganz einverstanden, daß es für die Anschauung (wessen? des betreffenden Künstlers und seiner Stammesgenossen, oder auch für jeden heutigen Beschauer?) nicht aufhöre »lebendig« zu erscheinen, so ist das doch nicht ganz dasselbe wie »organisch«, sondern ein willkürlich ausgesondertes Merkmal des organisch gewachsenen Geschöpfes. Und selbst wenn wir es hinnehmen, so möchten wir doch wissen, woher die Auffassung einer starren Figur als Lebewesen nun kommen soll, — wie es z. B. zugeht, daß ein hängendes Dreieck nun zu hängen scheint, wie eine Fledermaus mit ausgespannten Flügeln am Balken hängt, und nicht mehr als Weiberdreieck an seinem Schnürchen. Dies Beispiel enthält schon zu viel Zugeständnisse; denn vor allem darf der Name des Tieres nicht hinzukommen, weil er schon die Vorstellung auslöst, die wir der linearen Erscheinung allein verdanken sollen. Wird die Sprache ausgeschaltet und die Kenntnis der Herkunft ebenso, — wie soll ein regelmäßiges geometrisches Gebilde oder gar ein kristallinischer Körper für die Anschauung eines Fremden auf einmal anfangen lebendig zu erscheinen? So liegt das Problem, wenn wir es rein herausschälen und von der Einfühlung in die Wilden absehen.

Die Quelle, aus der die Illusion der Lebendigkeit fließt, verrät sich noch in der sprachlichen Einkleidung des Satzes. Erstens: »Gebilde« sind uns zunächst solche von Menschenhand, und auch beim Kristall noch denken wir an die formende Hand der Natur, oder beim Geschiebe immer an ein tätiges Wesen dahinter, statt an das Naturgesetz

oder den chemischen Vorgang zwischen Atomen. Und zweitens: »regelmäßig« ist eigentlich keine Bezeichnung des Objektiven, der Gesetzlichkeit des starren Schemas oder des Polyeders, sondern ein Ausdruck der subjektiven Entstehung, des menschlichen Verfahrens (metrisch, plani-, geometrisch u. s. w.), oder bei der sukzessiven Anschauung, beim Fortschritt von den Teilen zum Ganzen. Die genetische Auffassung macht also das tote gleichgültige Objekt lebendig. Mit dem Verfolg des Nacheinander, wie wir es zu machen pflegen, strömt der Schein der Beweglichkeit über. Das eigene Gefühl der Betätigung ist es, das sich dem Linienschema mitteilt. Definiert doch mancher Mathematiker noch, vermeintlich in strengster Objektivität, die gerade Linie als kürzesten Weg zwischen zwei Punkten, oder als Verbindung zwischen zwei gegebenen Orten im Raum, und sagt damit, nicht was sie ist, sondern wie sie ihm erscheint oder wie er sie macht. Eine Linie oder eine Figur benennen wir als eine »Zeichnung«. Die Tätigkeit appelliert an unsere eigene Mitwirkung oder an die vorausgesetzte gleichorganisierter Wesen; sie sind ein Gewordenes, und dazu gehört ein Anklang mindestens an das Wie der Bewegung. Darauf will ich eben hinaus: wir dürfen aus unserer psychologischen Rechnung nicht den allerersten Hauptfaktor ausschalten, den Menschen, den die naturwissenschaftliche Denkweise so wider die Natur ausgetrieben hat. Das Augen-, nein, unser Augenpaar fixiert den Anfangspunkt und verfolgt den »Weg« der Linie, verbindet den Endpunkt mit jenem, im Sehen. Aber diese feinste Tastbewegung des paarigen Sehorgans läßt mindestens die Resonanz der Tastregion, die Untertöne handgreiflicheren Tastens mitschwingen, also von der hinweisenden, richtunghaltenden Gebärde bis zur Greifbewegung und zum Verfolg mit Griffel, Federstiel, Spazierstock. Da haben wir die »Zeichnung« auf dem Blatt, den Pinselzug an der Wand, den Umriß im Sande, als Niederschlag der Körperbewegung des Menschen. Und wo er ein Urbild wiedergibt oder gar eine Vorstellung versinnlichen will, ist es doch sicher nicht ein Effekt des Bewegungsmechanismus seiner so und so gewachsenen Gliedmaßen allein, sondern zugleich einer Ausdrucksbewegung oder einer Reihe von Zuschüssen psychischer Art, von der Triebbewegung bis zum Kunstwollen, das wir im »Stil« erkennen. Seltsam genug, wie man des *Stilus* vergißt, dies Mittelglied außer acht läßt zwischen dem menschlichen Tastorgan und dem materiellen Substrat der gegebenen Fläche. »Stilisierung« ist also zunächst nicht mehr und nicht weniger als die Modifikation, die sich aus der Einschiebung des Stilus, des Griffels und der Handhabung dieses Werkzeuges durch die Finger ergibt. Aber diese Vergriffelung ist doch keine Leistung des Griffels allein. Das Instrument ist zugleich eine Verlängerung der Fingerspitze,

die besser reißt oder abfärbt als das natürliche Organ, aber auch eine Erweiterung der Tastempfindungen bis in seine Spitze erfährt, so daß dort der Kontakt mit dem Material erfolgt, als sei es ein Stück von mir. Jede gezeichnete Linie ist so ein Ausfluß menschlicher Ausdrucksbewegung und verkündet als solche ihr eigenes Leben.

8. In den Berichten ethnologischer Forscher überraschen hie und da unter nüchternen Rechnungen mit technischer Bedingtheit, Platzmangel und Zeitersparnis die Hinweise auf abergläubische Hintergedanken, magische Bedeutung, Beschwörungszauber und Wirkung in die Ferne. Die wissenschaftlichen Arbeiten decken das alles mit dem Namen »mythologische Vorstellung«, ohne näheren Aufschluß zu geben, was sie darunter verstehen. Da ist es ein großer Fortschritt, wenn die Völkerpsychologie diesen Erscheinungen mit vollem Ernst und gründlicher Tiefe gerecht zu werden unternimmt. Zuweilen aber drängt sich auch hier die Frage quälend auf: wie denkt man sich eigentlich den Einfluß der mythologischen Vorstellungen auf die bildende Kunst? es sei denn darunter ganz einfach die Wahl der Darstellungsgegenstände und dergleichen äußerliche Zutat zu verstehen.

Bleiben wir gegenwärtig auf dem Boden der Zierkunst, da muß von vornherein erklärt werden: sowie das ornamental verwendete Abbild zugleich inhaltliche Bedeutung mit sich bringt, so haben wir es nicht mehr mit der reinen Zierkunst allein zu tun. Symbolische Ornamentik ist schon deshalb keine echte und unverfälschte Ornamentik mehr, weil das Symbol sich als selbständigen Wert erweist. Irgend ein herkömmliches Erkennungszeichen, das einen Ideenkreis im Geist des Beschauers wachruft, oder ein wohlbekanntes Tier, das als Stellvertreter eines höheren Wesens auftritt, wird durch diese Assoziation weit hinaus gesteigert über seine ursprüngliche, immer nur relative Bedeutung als Reizkomplex und Belebungsmittel. Die Voraussetzung des symbolischen Zeichens ist denn auch ein überliefertes System der Lehre, dessen Mitteilung sich solcher Hilfe der Veranschaulichung bedient und sie zu einer Bilderschrift entwickeln mag. Die Voraussetzung des symbolischen Bildes aber ist die darstellende Kunst, die den Wert, den sie verherrlichen will, selber zu geben gelernt hat, und ihr Produkt ist es, das von der Mitteilung wieder in Dienst genommen und als Symbol für einen anderen Inhalt gebraucht wird. Diese zweite Klasse enthält also eine doppelte Zutat: das Abbild des Dinges und den Bedeutungswert des Dinges als Symbol eines andersartigen Gehaltes, — außer der Funktion als Element der Verzierung. Erst wenn diese selbständigen Werte mit der Zeit verschleift oder in Vergessenheit geraten sind, kann der Ertrag wieder als Bestandteil schlichter Ornamentik gelten.

Wer sich das nicht im voraus klar macht, wirft tausend unverträg-

liche Erscheinungen der Zierkunst durcheinander. Wir begnügen uns, hier zwei Einzelfälle näher zu betrachten.

Hjalmar Stolpe hat schon zu Anfang der Achtzigerjahre eine höchst wichtige Untersuchung angestellt, die bei uns erst 1892 durch die Verdeutschung seiner skandinavischen Publikation näher bekannt geworden ist, während Ch. Read schon 1891 eine Ergänzung und Bestätigung mit englischem Material (wenn auch nicht ohne Abirrung) geliefert hat [1]). Er geht von dem Gesichtspunkt aus, »wie oft wir in den Ornamentformen der Naturvölker Beispiele finden, daß rein lineare Ornamente von Menschen- oder Tierbildern hergeleitet sind«. Aber er stellt überzeugend fest, daß eine ganze Anzahl von Elementen der Verzierung bei den Hervey-Insulanern auf bestimmte Götterbilder zurückgehen. Teils sind es reihenweis angebrachte Wiederholungen der Tiki, die am Eingang des Totenreiches wartet, in ihrer charakteristischen hockenden Haltung, oder der Kinder Tangaroas, des Gottes der Zeugungskraft, teils sind es Stücke dieser Figuren, d. h. der halbe Körper, die Arme, die Beine, mit Verlust des Kopfes sogar oder des Rumpfes, mit allmählicher Verschleifung der Gelenke, bis zu rein linearer Behandlung, daß sie wie Bogenreihen oder Zickzackkanten erscheinen. Die Übersicht über diesen Entwickelungs- oder, wie wir zunächst urteilen würden, Entartungsprozeß ist so bündig, wie sie sein kann, und die mythologische Erklärung dazu ganz unabhängig durch den Bericht des Missionars W. Gills geliefert, so daß sie einer vollen Bestätigung gleicht. Aber eins fehlt noch zur vollen Verwertung, scheint mir, und es liegt doch auf der Hand. Die Zerstückelung des Götzenbildes und seine Verzettelung in Ornamentreihen ist nicht sowohl ein Beweis für die unerwartete Metamorphose primitiver Ziermotive und die Willkür des Schaltens und Waltens mit einer menschlichen Gestalt, sondern vielmehr ein Beweis für die religiöse Bedeutung und die vom Fetischglauben bedingte Wirksamkeit dieses Aktes. »Die Rudimente können doch keine andere Aufgabe haben, als das Bild, das ihnen zu Grunde liegt, darzustellen und ins Gedächtnis zurückzurufen«, sagt Hjalmar Stolpe. Das wäre eine Funktion *pars pro toto*, die als Grundlage aller stellvertretenden Symbolik gelten kann. Aber der Teil braucht nicht einmal das Ganze darzustellen, oder sagen wir lieber zu repräsentieren, d. h. zu vertreten, zu bedeuten. Die Fetischgläubigen denken substantieller. Es ist eine Zerstückelung des Gottes und eine Verstreuung seiner Glieder, wie in Ägypten die des Osiris,

[1]) Stolpe, Entwickelungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker (Mitteilungen der Anthropol. Ges. in Wien Bd. XXII). — Read, *On the Origin and sacred Character of certain Ornaments of the S. E. Pacific* (*Journ. Anthropol. Inst. XXI.* London).

und nicht allein in symbolischer Bedeutung, sondern in materiellstem Sinne. Leibhaftige Berührung des Fetisch teilt den roten Federn, die bei ihm gelegen haben, die Wunderkraft mit, die ihm selbst innewohnt. War es dort Vervielfältigung des Fetisch, ist es hier Verbreitung seiner Wirksamkeit. Und wie soll die Übertragung solcher magischen Gewalt und die Beglaubigung anders versinnlicht werden, als durch die Wiederholung entweder des Ganzen oder durch die Verteilung seiner Glieder auf die geweihten Geräte des Kultus, die so eine Art Durchgottung oder doch Begottung erfahren? Damit aber wird auch das Ergebnis der Untersuchungen von Stolpe und Read »*on the sacred character of certain ornaments*« ein ganz anderes. Für diese Vervielfältigung durch Zerstückeln und dies Teilhaftwerden ist das Vorhandensein eines hochangesehenen Urbildes notwendig. Gills berichtet, daß die Holzschnitzerei dieser Götzenbilder in großen und kleinen Exemplaren durch heilige Männer ausgeführt ward, von denen besonders einer namens Rori von der Insel Mangaja bekannt geworden ist. Also haben wir den schlagenden Beweis, daß für eine solche Ornamentik die Priorität der bildenden Kunst, hier der Freiskulptur, Voraussetzung ist. Eine von solchen Beziehungen durchdrungene Zierkunst ist ein abgeleitetes Produkt, und ihre Erscheinungen beweisen deshalb sehr wenig für die ursprüngliche Entstehung der Ornamente als solcher. Symbolische Ziermotive sind Symptome einer Kunst aus zweiter Hand [1]).

Ein entwickeltes Gebilde der graphischen Kunst haben wir anderseits in dem Donnervogel bei den Haida-Indianern vor uns. Er breitet seine Flügel schützend und abschreckend zugleich über ein ganzes Haus, auf dessen Außenseiten wir ihn gemalt sehen; er ist aber auch in der Tätowierung vielfach nachgewiesen, und wir können hier sogar in seine Entwickelung aus einem einköpfigen in ein doppelköpfiges Geschöpf hineinblicken. Niemals aber wird man ihn einfach in die Zierkunst einreihen und ihn lediglich als eins ihrer Elemente gleich anderen betrachten dürfen. Er ist vielmehr in erster Linie ein Werk der darstellenden Kunst, für dessen Erklärung und Beurteilung weder Herstellungsmotive noch Nachahmungsbestandteile, diese Fundgruben objektiver Ästhetik, ausreichen wollen. Er verkündet sich als Menschen-

[1]) Sofort erklärt sich auch die ganze Reihe der »Alligatormotive«, die Holmes vorführt, sowie wir voraussetzen dürfen, das Urbild sei der heilige Alligator, ein mythologischer Wert, nicht das Tierbild als solches, um seiner selbst willen. Nur wo der Wert durch den Geist des Menschen hinzugedacht wird, wie es bei jedem Symbol geschieht, kann auch der Teil statt des Ganzen stellvertretend fungieren; nur da begreift sich auch Abbreviatur und Zerstückelung, bis auf »ein Dreieck mit einem Punkt«, das immer noch die Vorstellung auslöst. Überall ein »Teilhaftigwerden«, z. B. des Gefäßes, im wörtlichen, ursprünglichen, d. h. gegenständlichen Sinne.

werk durch die Regelmäßigkeit und durch den Widerspruch gegen die Natur; aber er soll mehr sein als das. Er ist ein schlagendes Beispiel des Vorstellungsausdrucks und der Absicht, das Übergewaltige, Dämonische, Göttliche zu versinnlichen. So gehört er eigentlich in die »Idealkunst«, wenn wir die Entwickelungsstufe nach Wundt bezeichnen sollten, so gut wie der Seelenvogel im Orient, oder die Cherubim und Seraphim, wie sich sogleich herausstellen wird. Natürlich hat die menschliche Kunst für solche Versinnlichung subjektiver Ideen nur den nämlichen Vorrat anschaulicher Mittel, die ihr von der Außenwelt zufließen, und vermag dieses Anschauungsmaterial nur einer mehr oder minder willkürlichen Metamorphose zu unterziehen. Das Auge bleibt ein Auge; es kann nur vergrößert oder verkleinert werden, vereinzelt oder vervielfacht auftreten (Polyphem, Argus), um die Wirkung zu verstärken oder zu verbreiten. Zur Vervielfältigung der Arme, der Beine, sogar des Kopfes, greifen andere Versuche, zur Verquickung mit tierischen Formen wieder andere. Das sind bekannte Tatsachen; aber zu wenig beachtet wird das untrügliche Symptom der widernatürlichen Bildung, der Zerlegung und Wiederzusammenfügung der Teile; fast unbemerkt läßt man die Steigerung physiognomischen Ausdrucks und die Übertreibung einseitiger Charakteristik: lauter Kennzeichen der Willensenergie und der Anstrengung bis zur Exaltation, wie bei dem Dichter der Apokalypse. So bekommt der Donnervogel der Haida zuerst einen Kopf in Profilansicht, während der ganze übrige Körper, wie ein an die Wand genagelter Adler, von der Mitte des Rumpfes her ausgebreitet wird. Die Krümmung des Schnabels wird geflissentlich hervorgehoben, und von dem weiteren Kopf bleibt fast nur das Auge, alles andere verzehrend, übrig. Dem oberen Teil gegenüber wird am Schweif die Zusammensetzung des Ganzen nach Wagerechten und Senkrechten besonders deutlich, mit ihrer schematischen Betonung der bilateralen Symmetrie. Während der Rumpf jedoch in dem auf den Unterarm bis aufs Handgelenk tätowierten Exemplar [1]), das wir jetzt im Sinne haben, voll umrissen ist und in einer enggeknöpften Jacke zu stecken scheint, also die körperliche Einheit der Hauptmasse kompakt zur Wirkung bringt, ist Durchführung der Korresponsion beider Flügel bei einem anderen Exemplare so vorwaltendes Absehen, daß der Körper dazwischen fast völlig verschwindet und nur die leere Vertikalachse stehen bleibt; dagegen er-

[1]) Auf die Bestimmung als Schreckschmuck weist auch die Richtung des Bildes, das mit dem Vorstrecken der Hand aufrecht zu Gesicht des Gegners kommt, nicht aber für das Selbstbesehen des Trägers bequem ist. Sonst freilich bezeugt diese Stellung des Bildes, daß es von Freundeshand, nicht von der des Trägers selbst herrührt.

hält der bisherige Kopf ein entsprechendes Gegenstück, so daß sich die beiden Profilansichten ebenso nach entgegengesetzter Richtung kehren, wie sich darunter das Flügelpaar entfaltet. Hier ist auch ein ebenso korrespondierendes Paar von stark gekrümmten Fängen hinzugekommen. Ganz wie in mittelalterlicher Heraldik und in orientalischen Zwillingsgeschöpfen sind die Teile des Vogels, der als Nachahmungsmotiv zu Grunde liegt, aus ihrem organischen Zusammenhang gerissen und willkürlich zusammengefügt. Aber, damit diese Ausgeburt menschlicher Vorstellung sich behaupten und Glauben erwecken könne an leibhaftiges Dasein, muß sie wieder das Bildungsgesetz organischer Gewächse, das dem Jäger vertraut ist, so weit erfüllen, daß die Zugehörigkeit zu der wohlbekannten Klasse der Lebewesen, die drohende Erscheinung des Raubvogels in der Luft überzeugend mitspricht. Dennoch wird niemand das absolut symmetrische Gebilde für die nachahmende Wiedergabe eines wirklichen Adlers ansehen, sondern nur an eine willkürliche Umgestaltung denken können, wenn der energische Stil des Ganzen und der leidenschaftliche Ausdruck ihn nicht packen und alle Erwägungen solcher Art vergessen lassen über dem hinreißenden Eindruck der Erscheinung selbst. An diesem Beispiel können wir nachrechnen, was eigentlich im Spiele ist. Mit Recht hat schon Aloys Riegl dem sogenannten Wappenstil der alten Assyrer gegenüber betont, daß es nicht erst der Kunstweberei bedürfe, um zu erklären, wie jenes Volk zu solchem abstrakten Schema gekommen sei. Die Versuche, solch eine Schöpfung aus Herstellungsmotiven abzuleiten, versagen auch hier bei dem Donnervogel der Haida. Der Intellekt des Menschen sondert ab nach seinen Prinzipien; er scheidet die wesentlichen Merkmale von den nebensächlichen und gleichgültigen, und diese Auswahl bestimmt sich nach dem Interesse, das verfolgt wird; die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Eigenschaften, die das menschliche Subjekt aufzufassen geeignet, vorbereitet oder gelaunt ist. Sein Affekt hascht nach dem Adäquaten, und darnach vollzieht sich die Abstraktion. So vereinigt der Zeichner die entscheidenden Merkmale und schaltet die gleichgültigen von selber aus: nur Charakter bleibt übrig und wirkt in solcher Befreiung von allem Beiwerk weiterer Relationen doppelt ergreifend. Ergießt sich in solchen Prozeß instinktiver Auslese noch der begeisterte Schwung des kühnen Strebens und der Schauer des eigenen Glaubens an die Macht, die er versinnlicht, so gebärdet sich alles, bis in die krallenden Fänge, die ausgeschwungene Spitze des Schnabels und die Kurven des Augenwinkels hinein. Solche Werke tragen den Stempel der mimischen Ausdrucksbewegung an sich und offenbaren diesen Ursprung vom Kopf bis zu den Zehen. Von ihnen gilt vollauf, was angesichts der Natur nur ein

frommer Wunsch heißen kann: es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Gehen wir von einem so vollgültigen Probestück dekorativer Ideenkunst, das für die Zwecke der Zierkunst dann weiter in zahlreichen kleinen Wiederholungen vervielfältigt werden mag, zurück zu den Anfängen, so drängt sich wohl eine Beobachtung auf, die für das psychologische Verständnis menschlicher Kunstgebilde überhaupt beachtenswerten Aufschluß gewährt. Sowie statt der ursprünglichen Ausdrucksbewegung, die dem Affekt entspringt und, auch in geduldigem Ringen mit dem Material und der Technik noch, die Wärme des Gefühls bewahrt, der Intellekt die Oberhand gewinnt und die Absicht auf Mitteilung eines Vorstellungsinhalts an die Stelle des treibenden Agens drängt, so offenbart sich dieser Umschwung in der Leitung aller ausführenden Bewegungen auch in dem Gebilde, was entsteht. Es unterscheidet sich zweifellos willkürlich von den Erscheinungen der Umgebung; es verkündet sich als Menschenwerk durch die starre Regelmäßigkeit und die Abstraktion nach den Erfordernissen der Vorstellungsarbeit und der Begriffsbildung.

Den Prozeß psychischer Synthese, die Vervollständigung der Einheit und Abgeschlossenheit bis zum System, bezeugt der doppelköpfige Adler gegenüber dem Zerstückelungs- und Verteilungsverfahren mit dem Götzenbilde in hockender Menschengestalt. Dies Auskunftsmittel der Herveypriester, wundertätige Berührung mit dem Fetisch zu erzielen, wie mit der Bocksgeißel bei den Luperkalien in Rom, ist das Verfahren der Symbolik eher als das der plastischen Künste, und der Zierkunst noch eher als der Bildkunst. Die Wirkung jenes Donnervogels der Haida und ähnlicher Gebilde (können wir zu Wundts Analyse zurücklenkend sagen) beruht gerade darauf, »daß sie die geometrische Regelmäßigkeit mit dem organischen Charakter des Eindrucks, und auf diese Weise ein formales und ein inhaltliches Moment ästhetischen Gefallens in sich vereinigen« (291). Selbst da, wo die Verbindung mit der speziellen Naturform gelöst ist, sind dennoch unbestimmtere Assoziationen mit belebten organischen Formen erhalten geblieben, die nun gerade darum wieder um so wirksamer werden. Eben weil sie von der Beziehung auf ganz konkrete Tier- und Menschengestalten völlig entfernt sind, lassen sie gewisse charakteristische Eigenschaften der organischen Formen um so energischer hervortreten. Ist jede Spur einer Ähnlichkeit mit dem Original verwischt, dann verbleibt der Eindruck in einer sozusagen abstrakten Unbestimmtheit (292). Damit leitet Wundt zur Pflanzenornamentik hinüber. Wir könnten aber auch ebensogut in die Arabeske ausmünden. Mir liegt daran, hervorzuheben, daß wir eigentlich bei dem Linienziehen des Gefühls, d. h. bei dem rein

mimischen Erguß angelangt sind, und damit auf der nahezu schon musikalischen Seite der Ornamentik. Wir reden in der Kunstwissenschaft von Bewegungslinien und Gefühlslinien (z. B. bei einem Gesimsprofil oder Rahmenschwung) und vom rhythmisch verlaufenden Ornament. »Der ganze geometrische Stil ist nichts anderes als abstrakter Rhythmus und abstrakte Symmetrie«, bekennt auch Aloys Riegl. All diese Symptome weisen zurück auf die gemeinsame Quelle in den Ausdrucksbewegungen des Menschen, aus dessen Hand die Gebilde hervorgehen. In ihr liegen wohl erst die letzten Geheimnisse der Stilisierung.

9. Nur von dem nämlichen Ausgangspunkt, der Aktion des Menschen und der Beteiligung seiner Hände vor allem bei jeder Berührung mit dem bildsamen Material, vermögen wir auch anzufangen, wenn wir von der Ornamentik im engeren Sinne zu einem anderen Gebiet übergehen, das Wundt — zum Nachteil seiner Behandlung der Probleme — unter dem Namen Zierkunst damit zusammenfaßt. Unsere Architekten reden freilich auch in diesem weiteren Sinne von Dekoration, und die Keramiker machen es mit dem Dekor nicht besser. Aber die Kunstwissenschaft pflegt sich des entscheidenden Schrittes bewußt zu sein, der vollzogen werden muß, wenn der Schmuck von dem Äußeren zur Gestalt selbst, von der Oberfläche zur Struktur übergreift. W. H. Holmes hebt gewissenhaft hervor, wo plastische Bildung und Flächenbemalung einander die Hand reichen, oder wo sie getrennte Wege gehen. Der Schmuck, den wir zunächst nur als Zeichen unserer Anerkennung des Wertes von außen anheften und als Reizmittel genießender Anschauung zu Gunsten des Objekts verwenden, erhält allmählich nähere Beziehung zu diesem und sinnvolle Bedeutung als Teil von ihm. Die Gestalt aber verkündet die Bestimmung des Gegenstandes, und der Zweck erklärt deren inneres Bildungsgesetz[1]) — das sind konstitutive Faktoren der Sache selbst. Wenn ein Tongefäß von runder Schalenform eine ausgesprochene Vorderseite und Rückseite bekommt, indem die Hand des Töpfers hier einen Schnabel, dort einen Schweif ansetzt oder wohl gar an den Seiten noch Andeutungen der Flügel hinzufügt, so ist damit eine durchgreifende Metamorphose eingeleitet, die der plastischen Gestaltung angehört. Sowie wir von diesem Hineinsehen einer Tierform in das Gefäß zurückgehen zu den primitiven Entwickelungsstufen der Keramik, so wird der Vorgang vollends klar: die irdene Flasche wird nach ihrer Vorläuferin, der Kürbisflasche, der Wasserbehälter nach seinem Ahnen, dem Schlauch, aus Tierhaut oder gar nach dem Magensack, der Blase, geformt. Auf der anderen Seite wirken die Herstellungsmotive, indem man einen

[1]) Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten 1903.

Kochtopf aus wurstartigen Ringen weicher Tonerde aufbaut, d. h. vom Boden bis zum Halsrande die Windungen spiralisch herumlegt und aneinander festdrückt, so daß das Ganze etwa umgekehrt wie ein strohgewickelter Bienenkorb aussieht. Da handelt es sich zweifellos um Struktur, und die gleichzeitige Wirkung des Ringelwerks als Reiz für das Auge, das über die Wandung hingleitet, ist sekundär. Struktur und Ornamentik sind in diesem Stadium noch eins, wie die Wand und die Decke sich im Zelt des Nomaden noch nicht differenziert haben.

Auf allen diesen Gebieten, die wir nur andeutend berühren, gilt also dasselbe, was wir bei der Bekleidung des Menschen, ja schon bei Tätowierung und Bemalung hervorgehoben. Darnach ergibt sich auch die richtige Reihenfolge der Gebiete: Tongefäße gehören zu dem Hausrat und sonstigen Geräten, und diese wieder mit Werkzeugen und Waffen zusammen. Der entscheidende Gesichtspunkt kann nur der sein, wie eng die Beziehung zum Menschen erhalten bleibt, oder wie weit sich der Gebrauchsgegenstand zu selbständiger Existenz entwickelt. Ein Henkelkrug verrät seine Abhängigkeit mehr als eine freistehende Urne ohne solche Ansätze für den Griff der Hand. Eine Sense ist stets als Verlängerung des Menschenarms kenntlich und bewahrt sogar die Gebärde der Arbeitsleistung im Zug ihrer Bestandteile. Die Armbrust fordert den Schützen, während der Bolzen, den sie entsendet, frei geworden hinausfliegt, aber stets in der Form noch die Zielstrebigkeit seines Wesens offenbart, das Menschenwille ihm eingegeben. Doch das habe ich erst vor kurzem mehrfach durchverfolgt, so daß es überflüssig scheint, nochmals dabei zu verweilen[1]).

Gerade hier aber bewährt die belebende Apperzeption des Menschen und die Übertragung seines eigenen mimischen Ausdrucks auf die stummen Gefährten seines täglichen Wirkens ihre ganze Kraft und erzeugt eine Vielgestaltigkeit, in der sich die Volksseele spiegelt, so daß wir sie noch heute zu spüren glauben, wenn wir ein Bronzemesser in die Hand nehmen oder einen modernen Engländer den Bumerang des Australiers schwingen sehen. Erst wenn wir genau den praktischen Zweck und die Gebrauchsweise jedes Gerätes kennen, verkündet sich sein eigener Charakter, — man denke nur an das Wurfholz der Mexikaner. Und das glücklich Gestaltete erweckt wohl den Eindruck, als diene es freiwillig und bewege sich spontan, weil die Gebärde der Arbeit und die Gewähr der Leistung zugleich so entschieden ausgeprägt sind wie in einem Lebewesen.

Bei der angedeuteten Verschiebung der Disposition würde auch in

[1]) Grundbegriffe der Kunstwissenschaft 1905.

Wundts Völkerpsychologie das Kapitel über »Mensch und Tier in der bildenden Kunst« einen besseren Platz gewinnen; denn dies Thema kann erst da zum vollen Austrag kommen, wo Mensch und Tier um ihrer selbst willen dargestellt werden, d. h. in Plastik und Malerei. In der Ornamentik sind beide etwas ganz anderes. Und vom Menschen wird ohnehin gesagt, er vertrage die Behandlung, die ihm dort zu teil wird, eigentlich gar nicht; er müsse deshalb seine Selbständigkeit anderswo durchsetzen. Wer von der Kunstwissenschaft herkommt, wird immer das Gefühl haben, daß die Betrachtung dieses Verhältnisses an so früher Stelle, wo sie jetzt auftritt, allzu dogmatisch wirke und notwendig allerlei vorwegnehme, was später erst begründet und entwickelt werden kann. Überhaupt ist es wohl ein Erbteil der Naturwissenschaft oder Medizin gar, wenn so viel Klassifikationen im voraus aufgestellt werden, die man nachträglich nicht selten bedauern muß, weil man sieht, wie sie manche Beziehung zerreißen und den Weg zu dem natürlichen und lebendigen Zusammenhang zurück verbauen.

Als Schauplatz für die darstellenden Künste, deren Gegenstand Mensch und Tier eigentlich sind, und gelegentlich auch die Pflanze, und ein Stück der Umgebung nach dem anderen, — verlangt man vorher auch die Architektur behandelt zu sehen. Sie ließe sich aus der Tektonik entwickeln, kann aber niemals als Anhängsel der Zierkunst abgetan werden. Wenn einmal das Bewußtsein aufgegangen ist, welche Fülle völkerpsychologischer Urkunden in den Bauweisen primitiver Völker stecken, wird man sie auch nicht allein als Sprungbrett für den Aufschwung zur Idealkunst einschieben. Wer freilich nur Konstruktionsverfahren und technische Anläufe in ihnen sucht, wie H. Frobenius (Ozeanische Bautypen), der wird wieder den Wald vor Bäumen nicht sehen. Auch unsere ausübenden Künstler könnten mehr daraus lernen als willkommene Motive für Ausstellungen und zoologische Gärten. Die Historiker der Architektur und die Ästhetiker der Baukunst vermögen diesen Zeugnissen der Vorgeschichte nicht anders gerecht zu werden, als wenn sie Raumgebilde darin erkennen, die das nämliche Recht auf psychologische Analyse haben, wie ein etruskisches Grab oder die Tempelcella der Pallas Athene.

Für die Entwickelungsgeschichte des Menschengeistes ist die Genesis der Raumgestaltung von grundlegender Wichtigkeit und überraschender Tragweite. Und wenn es sich um Mensch und Tier und das Auftreten der Pflanze, des Felsens in ihrer Gesellschaft handelt, so wird auch die Raumanschauung in solcher bildlichen Gesamtdarstellung ihr Recht beanspruchen. Wundt ist im Verfolg der Idealkunst auf diese Fragen eingegangen. Wir wären dankbar, wenn er der Kunstpsychologie auch in der Behandlung der Anfänge schon den Weg zu

jenem Ziel gewiesen hätte. Wie so ein Eskimo die Welt sieht, und wie ein Indianer im Bilde seine Kriegstaten erzählt, wird uns in den Sammlungen des Bureau of Ethnology beurkundet, und nicht allein das Einzelelement, sondern das Ganze verlangt nach der Meisterhand des psychologischen Pfadfinders um so dringender, je weniger die Ethnographen und die Schriftgelehrten in aller Welt dafür Sinn haben. Wie schwach es auch in den Schulen der klassischen Archäologie, der Ägyptologie u. s. w. damit bestellt ist, lehrt das Schicksal eines tiefgründigen Buches wie Aloys Riegls »Spätrömische Kunstindustrie« (Wien 1901), für dessen wertvolle Ansätze nach dieser Richtung hin Interesse zu erwecken mein redliches Bemühen gewesen ist, nachdem der irreführende Titel lange genug alle jenem Spezialgebiet der Kleinkunst fernerstehenden Forscher über den Inhalt im Unklaren gelassen hatte. Ganz neuerdings hat uns Oskar Wulff einen Beitrag über die »Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht« (Leipzig 1907) beschert, der von ernster psychologischer Auffassung auch unter Kunsthistorikern Zeugnis ablegt und die Notwendigkeit einer subjektiven Ästhetik schon für die Erscheinungen der Spätantike bestätigt. Seine Untersuchung kann auch kunstwissenschaftlich gesonnenen Vertretern der Völkerkunde die Augen öffnen, wie Höhlengemälde der Buschmänner und Landkarten der Indianer eigentlich analysiert werden sollten.

Die Hereinziehung aller Länder und Völker in die Arbeit der Kunstwissenschaft bedeutet eine fast überwältigende Erweiterung ihres Gesichtskreises. So ist es nicht nur willkommen, daß tüchtige Forschungsreisende bei primitiven Völkern sich in den Dienst der Kunstpsychologie stellen, sondern es würde noch viel wünschenswerter sein, wollten sich sicher geschulte Kunsthistoriker dem Studium der Anfänge zuwenden, wo immer sie noch zu entdecken sind. Die ausreichende Orientierung über die Probleme und die einheitliche Methodik in der Behandlung des Materials kann nur daheim erworben werden, und zwar im Zusammenhang mit dem ganzen geistigen Horizont unserer Universitäten. Was da von außen zusammenströmt und verarbeitet wird, lehrt ein Werk wie Wundts Völkerpsychologie.

Unsere heutige Betrachtung sollte dem Verhältnis der Völkerkunde und der Kunstwissenschaft im Sinne der Psychologie gewidmet sein. Deshalb liegen die Zeiten der »Idealkunst« und besonders die Rücksicht auf deren geschichtliche Entwickelung außerhalb dieses Rahmens. So würde ein folgendes Kapitel besser als Abrechnung zwischen »Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft« bezeichnet werden.

XVIII.

Über Verbindung von Farbe und Klang.

Eine literar-psychologische Untersuchung.

Von

Ottokar Fischer.

1. Einleitendes.

So große Reize auch die Bebauung eines zwischen zwei Wissensgebieten gelegenen Bereiches birgt: derjenige, der sich mit einer Arbeit auf jenem Boden befaßt, wird immer Gefahr laufen, von den Hütern der beiden angrenzenden Wissenschaften Lügen gestraft zu werden. Bei Philologen und bei manchen Psychologen vom Fach hat das Wort Literaturpsychologie einen bösen Klang. Wenn sich trotzdem die vorstehende Untersuchung als einen Beitrag zu dieser Forschung bezeichnet, so geschieht es unter der Voraussetzung, daß eine Methode »gegenseitiger Erhellung« für beide Gebiete von Vorteil sein kann, falls die Ergebnisse des einen der Betrachtung des anderen Bereichs zugewendet werden.

In neuerer Zeit hat sich die Psychologie mit der Ergründung eines Vorgangs beschäftigt, für den es sehr viel Bezeichnungen und noch mehr Deutungen gibt. Bald als Pseudosensationen, bald als Pseudophotästhesien, als Synästhesien, als sekundäre Empfindungen [1]), als *audition colorée,* bald unter der allgemeinen und auch in diesem Aufsatz beibehaltenen weitesten Benennung des »Doppelempfindens« werden verschiedene Vorgänge beschrieben, deren gemeinsames Merkmal darin besteht, daß bei äußerem Reiz eines einzigen Sinneswerkzeuges nicht nur in diesem die entsprechenden Empfindungen aus-

[1]) Dessoir nennt die Schallphotismen lieber sekundäre »Erinnerungsbilder«, denn es ist »unwahrscheinlich, daß solche Photismen wirkliche Empfindungen darstellen, sondern eher anzunehmen, daß sie lebhafte Erinnerungsbilder sind, die sich zwangsmäßig an die Reizwahrnehmung assoziieren und als abgeblaßter Rest aus dem ungeregelten Vorstellungsleben des Kindes bei manchen Erwachsenen übrig geblieben sind«. (Arch. f. Anat. u. Physiol. 1892, S. 193.) Dazu vgl. noch Dessoirs Erörterungen über die Bedeutung der Kindheit für die Eigenart der dichterischen Phantasie (Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 1906, S. 250 ff.).

gelöst werden, sondern daß als Begleiterscheinungen auch Empfindungen einer anderen Art, eines anderen Sinnes, sich einstellen. Die am meisten verbreitete und am besten erörterte Gattung der Doppelempfindungen ist das sogenannte Farbenhören, häufig begleitet von einem entgegengesetzten Vorgang, für den es keine einheitliche Bezeichnung gibt, für den sich aber eben mit Rücksicht auf das Farbenhören der Ausdruck Tönesehen empfehlen dürfte.

Fast alle Erörterungen des Problems räumen literarischen Fragen einen breiten Raum ein; auch darüber ist man einig, daß die Gabe doppelten Empfindens besonders häufig Künstlern und künstlerisch veranlagten Naturen eignet. Leicht kann der Wert der Erscheinungen überschätzt und die Bedeutung sowohl für Psychologie als für Kunstgeschichte gar zu hoch bemessen werden. Hat doch jüngst der Ästhetiker Wallaschek die Frage aufgeworfen, ob nicht auf Doppelempfindungen zuguterletzt alles das zurückgehe, was man als Instinkt zu bezeichnen pflegt und wofür es keine ausreichende Erklärung gibt; hat doch seiner Zeit ein feinsinniger Kritiker wie Théophile Gautier in das »*don de correspondance*« das eigentliche Wesen der Dichtkunst legen wollen. Man braucht durchaus nicht so weit zu gehen und kann trotzdem den Doppelempfindungen in poetischer Hinsicht einen hohen Rang zugestehen, der schon längst verdient hätte, auch von seiten der Literaturgeschichte eingeschätzt zu werden. Daß diese Wissenschaft mit Fragen nach einer Analyse der Empfindungen zusammenhängen kann, will ich zunächst an einigen herausgegriffenen Beispielen zeigen, unter denen mit gutem Rechte die französische Dichtung des 19. Jahrhunderts das Wort führen soll.

Deine Lippen sind rot, sagt bei Oskar Wilde Salome zum Propheten Jochanaan, »die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nahen von Königen künden, vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot wie dein roter Mund«: *les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges.* Das Befremdende in dieser Verknüpfung zweier Eindrücke liegt darin, daß die natürliche Farbe eines Gegenstandes zur Klangfarbe eines Instruments nicht einfach in Beziehung gesetzt, sondern durch sie geradezu erläutert wird, das Geläufige also durch eine Ausnahmsempfindung. Um die übermäßige Glut der Lippen anschaulich zu machen, wird ein Zustand des Innenlebens ans Tageslicht befördert und ins Sichtbare umgesetzt. Die überraschende und packende Kraft des Vergleiches wird bei verschiedenen Personen verschiedene Vorstellungen auslösen. An vielen Hörern gleiten die Worte eindruckslos vorüber, andere werden die gesuchte oder weithergeholte Metapher zu bemängeln haben, noch andere die Verknüpfung als Widersinn

empfinden, und nur in bestimmten Fällen wird der Vergleich zu einer lebendigeren Vergegenwärtigung der Farbe beitragen. Ja, leicht kann sich jemand durch die Wildeschen Worte wie durch einen Auge und Ohr beleidigenden Mißton erregt fühlen: denn wie könne man den Klang einer Trompete rot nennen, da ihm doch einzig ein kräftiges, ins Orange spielendes Gelb zukomme! Wie kommt aber einer, der das Kunstwerk genießt, zu seiner persönlichen Stellung jedem Satz gegenüber, zu einer schroffen Ablehnung, oder zu leidenschaftlicher Hingabe an einzelne Worte? Wohl durch die Anpassung seiner Aufnahmsfähigkeit an Forderungen, die er an eine bestimmte Kunstgattung zu stellen gewohnt ist; dadurch, daß sein ganzer Mensch auf einen gegebenen Reiz antwortet, daß er seine sinnlich bedingte Organisation mit dem empfangenen Eindruck eine Verbindung eingehen läßt. Und wie kam der Dichter zu seinen Bildern? zur Verknüpfung von Farbe und Klang? Wie anders als wiederum dadurch, daß er die ihm eigene Anschauungsweise in Worte kleidet, also etwas rein Persönliches gegenständlich macht, etwas Unübertragbares mitzuteilen sucht und daher eine Anpassung an die bestehende Gepflogenheit und Redeweise anstrebt. Natur und Kultur vereinigen sich, einem Worte künstlerischen Wert zu verleihen: Natur, das sind die dem Schaffenden innewohnenden Kräfte, die Ausstattung seiner Sinne, die Verknüpfung der Gedanken, die Fülle des Lebens, die Macht der Rede; mit Kultur sind alle jene Bedingungen gemeint, die von anderswo hinzukommen — von der Rücksicht auf die übrigen Teile des Werks, von der Haushaltung mit dichterischen Schätzen —, vor allem jedoch die Einflüsse, denen der Künstler ausgesetzt war, von anderen Menschen mitgeteilte Erfahrungen, literarische Vorbilder und Analogien. Mehr als er für gewöhnlich und für den Augenblick zugestehen wollte, mehr als er sich selbst bewußt werden darf, unterliegt der Dichter Einwirkungen, die in seinem Gemüt eine kaum merkbare Spur hinterlassen haben. Körperliche und geistige Veranlagung und der Zauber der jeweiligen Stimmung einerseits, anderseits aber auch der Zusammenhang mit der Gesamtentwickelung des literarischen Ausdrucks werden daher bei einer wissenschaftlichen Behandlung einer dichterischen Bildersprache zu berücksichtigen sein. Die roten Fanfaren der Trompeten können unmittelbarster Empfindung ihren Ursprung verdanken; die Verknüpfung kann tatsächlich unter seelischem Zwang entstanden sein; oder auch, in einer bestimmten Stimmung, unter diesen und jenen Voraussetzungen, kann in einem besonderen Augenblick der Schall einer Trompete die Vorstellung von Rot ausgelöst haben: bei der Besprechung der Wendung als literarischen Erzeugnisses wird trotzdem zu berücksichtigen sein, daß der Zauber der Wildeschen Sprache in paradoxen Ver-

knüpfungen liegt [1]), und ferner, daß die Verbindung der beiden Worte, Trompetenklang und rot, in einer ganzen Reihe von Fällen bereits stattgefunden hat; daß diese Verknüpfung, die auf einer äußerst verbreiteten »Synästhesie« beruht, von vielen Menschen gar nicht mehr als ungewöhnliches Bild, sondern als bloße Katachrese empfunden wird. Das Zustandekommen einer Doppelempfindung hat natürlich keine weiteren Voraussetzungen nötig als diejenigen, die entweder durch den Bau der Sinneswerkzeuge oder durch den Reichtum an Assoziationen gegeben sind; bei der Beurteilung eines auf Doppelempfindung hinweisenden Bildes hingegen muß stets die literarische Überlieferung mit in Erwägung gezogen werden, denn allzu häufig ist eben diese Tradition an der Ausgestaltung des Bildes mitbeteiligt. Aussprüche bedeutender Musiker wie Raff, Bülow, Liszt, und hundert andere Beobachtungen beweisen ja zur Genüge, wie spontan die Verbindung einer Farbenvorstellung mit der eines Klangs zu entstehen pflegt und wie unabweisbar sie sich darbietet. Nur eben, zwischen Empfindung und Ausdruck, zwischen bloßem Ausdruck durch Worte und seiner künstlerischen Verwertung ist eine weite Kluft. Bei einer literarischen Festhaltung handelt es sich nicht bloß um die Stärke des Gefühls, sondern auch um die Kunst und um den Mut, diesem Gefühl Ausdruck zu verleihen. Unbeschadet aller Stimmungsmalerei und die Echtheit der Empfindung zugegeben, ist es erlaubt, ja geboten, sich die Frage vorzulegen, wo der Künstler Anregungen zu dieser oder jener Wendung gefunden hat. Wenn Stefan George »Dahlien Levkojen Rosen in erzwungenem Orchester duften« läßt, oder wenn Bernhard Kellermann von einem Geigenspiele spricht, welches Samt sei, »violetter seidenweicher Samt mit einem Orchideengeruch«, so ist wohl unbestreitbar: ohne eine Auslese und künstliche Auswahl von Empfindungen, ohne eine feine literarische Kultur wären solche Bilder nicht denkbar.

Die jahrelange, nicht eben erfreuliche Erörterung der Frage, ob der menschliche Farbensinn in geschichtlicher Zeit eine Entwickelung durchgemacht habe, die sich auch in dichterischen Denkmalen äußere, hat eine Tatsache als gesichert erwiesen: daß ein Schluß aus einem künstlerischen Werk auf die Beschaffenheit der Sinneswerkzeuge seines Verfassers oft unstatthaft, immer höchst gewagt ist, daß es also nicht gut angeht, von einer scheinbaren Unregelmäßigkeit des Ausdrucks leichten Mutes auf die Behauptung einer abweichenden Sinnestätig-

[1]) In derselben Szene, kurz zuvor: »Dein Leib ist weiß ... nicht die Füße der Dämmerung, wenn sie auf die Blätter herabsteigt ... (sind) so weiß wie dein Leib. — In dein Haar bin ich verliebt ... Das Schweigen, das im Walde wohnt, ist nicht so schwarz.«

keit — als: Farbenblindheit, Unempfindlichkeit gegen Grün und Ähnliches — hinüberzuspringen. Schon in Anbetracht dieser Debatte und ihrer Ergebnisse sollte man auch bei Untersuchungen, in denen es sich um einen Schluß auf Doppelempfindungen handelt, vorsichtig sein und einen Dichter nicht kurzerhand als »farbenhörend« bezeichnen, wenn bei ihm ein oder das andere Merkmal diese »Diagnose« naherückt. So scheinen mir z. B. die Belege, die Wallaschek in seiner Psychologie und Pathologie der Vorstellung zusammenstellt, noch nicht beweisend für das Farbenhören des Jesuitenpaters Athanasius Kircher und des Dichters Schubart. Eine wie große Behutsamkeit geboten ist, lehrt die Erwägung, daß ein Bild durchaus nicht muß geschaut sein, sondern vom Dichter aus irgend einem Grunde, selbst mit Bewußtsein, anderswoher entlehnt sein kann. Gottfried Keller erzählt von dem Dilettanten Landolt, der sich die Anschauung delikater Farbentöne zu verschaffen pflegte, indem er seiner Maultrommel einige zitternde, kaum gehauchte Tongebilde entlockte; die Stelle erregte die Aufmerksamkeit zweier junger Mediziner, die mit großem Eifer den Belegen von Doppelempfindungen in Dichtwerken nachgingen; wie waren sie überrascht, als Keller ihnen die Versicherung gab, dergleichen Empfindungen an sich gar nicht zu kennen, sondern die Stelle einfach aus einer alten Lebensbeschreibung Landolts übernommen und frei ausgestaltet zu haben [1]). Gehen Psychologen und Ärzte allzuleicht vom Dichter auf seine körperliche Beschaffenheit über, so lassen sich im Gegensatz dazu die Literar- und Stilhistoriker für gewöhnlich auf keine anderen als auf literarische Erklärungen ein: bei Tieck bestreitet man, wie noch zu zeigen sein wird, von vornherein die Berechtigung eines anderen Versuchs, bei der Erörterung von E. T. A. Hoffmanns Bildern spricht der Biograph nur von einer dem Dichter eigentümlichen romantischen »Idee«: diese Beschränkung auf das gedankliche Gebiet läßt die Möglichkeit unberücksichtigt, daß sich die einzelnen Äußerungen einer Geschichte der Anschauungs- und Empfindungsweise einreihen lassen.

Geschichte der Empfindungsweise, in bestimmtem Falle Geschichte der Doppelempfindungen: diesen Worten liegt ein Programm zu Grunde; sie gehen von der Überzeugung aus, daß das sogenannte Geistige und das sogenannte Körperliche einander gegenseitig bedingen und daß sie beide in gleichem Maß einer Entwickelung unter-

[1]) Bleuler-Lehmann, Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall, 1881, S. 65 f.; die Stelle aus Kellers Vorlage jetzt abgedruckt bei Max Nußberger, Der Landvogt von Greifensee und seine Quellen, 1903, S. 191. — Trotz Kellers Erklärung paradiert übrigens sein Name in mancher Monographie über das Farbenhören. — Im Grünen Heinrich 3, 146 lehnt Keller die Mode ab, in einer Gemäldebesprechung mit musikalischen Terminen zu operieren.

worfen sind; Behauptungen wie: das Sehen habe eine Geschichte (Steinthal) oder: erst von einem Maler könne man lernen was Blau sei (Bahr), läßt sich bei weitem mehr abgewinnen als der Reiz eines geistreich geprägten Ausspruchs. Auch die folgenden Zeilen wollen sich mit einer Entwickelungsmöglichkeit der Eindrücke befassen; um die Geschichte von Wahrnehmungen wird es sich handeln. Denn es leben nicht nur wir Individuen —: bald mit uns verbunden, bald von uns losgelöst, führen die Gedanken ihr eignes Dasein, werden von uns gedacht und sind doch mächtig genug, uns zu formen; nicht nur der Künstler tritt heran an ein uraltes Motiv, auch dies Motiv tritt an ihn heran, um sich bei noch so zäher Umgestaltung durchzusetzen. Es gibt ein Leben jenseits der Grenzen der Zeit: Ideengemeinschaft verbindet Menschen entlegenster Jahrhunderte. Aber daneben leben in uns auch gewisse Anschauungsformen, glückliche Wahrnehmungen verschwindender Einzelheiten, Perzeptionen von scheinbar nicht zusammengehörenden Dingen, Blicke tief ins verborgene Leben hinein. Auch solche Wahrnehmungen erben sich fort, haben ihre Wissenschaft und ihre besondere Geschichte, auch sie sind im stande, die Zufälligkeiten des Nebeneinander und des Zugleich aufzuheben und neue Gemeinschaften von Menschen zu gründen, die auf gleiche Weise sehen oder hören, so wie es Gemeinschaften von solchen gibt, die auf gleiche Weise wünschen oder ahnen. Es ist eine dankbare Aufgabe, derartigen Zusammenhängen nachzugehen und zu beobachten, wie sich eine künstlerisch veranlagte Natur ihrer merkwürdigen Anschauungsart bewußt wird und nach anderen Umschau hält, deren Empfindungsweise der ihrigen verwandt wäre. Zu Doppelempfindungen pflegen sich Betrachtungen über Doppelempfindungen zu gesellen, und aus den Auslassungen der Künstler ist dann zu ersehen, ob und inwieweit sie die ihnen innewohnende Fähigkeit an anderen Mustern geschult, gebildet, verfeinert haben. Ich will eine Kette aufzeigen, die in dieser Beziehung von der Ausdrucksart neuerer Dichter in die Zeit der Romantik zurückreicht.

Zwei französische Romandichter haben wertvolle Beiträge zum Studium der reflektierten Doppelempfindungen geliefert: Maupassant in einer Selbstbeobachtung, Huysmans in einem biographischen Roman. In Maupassants »*La vie errante*« handelt es sich — dies soll durchaus nicht unbeachtet bleiben — um keine Doppelempfindung im strengen Sinne, sondern um einen Vorgang, der am besten mit dem französischen Ausdruck *synesthésie* bezeichnet wird; nicht eine wirkliche Anlage zur Verschmelzung verschiedener Sinnesqualitäten ist bei ihm vorhanden, sondern: die märchenhafte Stimmung einiger träumerischer Augenblicke hat es einmal, Nachts, mit sich gebracht, daß er, an Bord einer Jacht

liegend, einer vom nahen Strande hertönenden Musik lauschend und zugleich die gleichfalls vom Ufer auf ihn eindringenden Düfte von Blumen und Bäumen einatmend, in halbwachem Zustand und in halbem Fieber sich den Empfindungen hingab und nicht mehr zu unterscheiden vermochte, ob er die Musik roch oder die Parfüms hörte oder in den Sternen schlummerte: bei der Erinnerung an diesen seltsamen Zustand stellt nun der Dichter Betrachtungen darüber an, wie wohl ein *‚poète moderniste de l'école dite symboliste'* die empfangenen Eindrücke verwertet hätte, er rollt die Frage der *audition colorée* auf und führt, als berühmteste Beispiele, die Rimbaudschen *Voyelles* und die Baudelaireschen *Correspondances* an — und zeigt so den Vorgang, der sich in einem dichterischen Gemüt abspielen kann, nachdem es von einer bis dahin nicht beachteten Erscheinung überrascht wurde und nach passendem Ausdruck ringt. Wie auch angeborene Neigung zu doppeltem Empfinden sich an bereits Vorhandenem zu orientieren strebt, zeigt das andere Beispiel, das leider nicht den Vorzug einer Selbstbeobachtung hat, sich wenigstens als solche nicht ausgibt, und das eine ganz merkwürdige Erscheinung behandelt. Des Esseintes, der vielgenannte Held des Huysmansschen Romans »*A Rebours*«, beobachtet an sich die Eigenheit, die durch geistige Getränke vermittelten Geschmäcke gegeneinander abzustufen und mit Gehörseindrücken in unmittelbarste Beziehung zu setzen, und wiederum erörtert er, wie um sich zu vergewissern, daß er mit seiner Fähigkeit nicht allein steht, aus der Literatur bekannte Fälle ähnlicher Erscheinungen, in der französischen Symbolistenschule (Mallarmé) findet er seine Vorgänger — wiederum werden wir also mittelbar auf jenen Dichter hingewiesen, von dem in der Tat die Anbetung der fremdartigsten Genüsse ausging, auf den *magnus parens* Baudelaire. Wie aber steht es um Baudelaire? Haben nicht selbst bei ihm Reflexionen und Vorbilder eingewirkt? Bekanntlich ist seine Fähigkeit doppelten Empfindens am deutlichsten in den unzählig oft angeführten Versen festgehalten:

... Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, welche Bedingungen da insgesamt im Spiele gewesen sind; wie des Dichters schwelgerische Einbildungskraft sich im Opiumrausch mit unerhörten Bildern bereicherte; wie in seiner Sprache der Geruchssinn eine hervorragende und magische Rolle spielt; wie er selber der »*métamorphose mystique de tous mes sens fondus en un*« sich bewußt wird; wie er sich an Farbwerten berauscht, wie ungerecht und gehässig er über Bildhauerei

geurteilt hat: nur darauf will ich an dieser Stelle hinweisen, daß Baudelaire in einem Bericht über den Salon von 1846, also elf Jahre vor der Veröffentlichung seiner »*Fleurs du mal*«, die Frage nach einer vollständigen Farbentonleiter aufwarf und gestand, bei einem Dichter völlige Übereinstimmung mit seinen Ansichten gefunden zu haben, bei dem in Frankreich so gut wie eingebürgerten E. T. A. Hoffmann: dieser nämlich hatte sich (in den Kreisleriana; Baudelaire zitiert wortgetreu die ganze Stelle) dahin ausgesprochen, er finde in gewissem Zustande des Delirierens eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Auf einem schmalen Seitenpfad ist also dem Baudelaireschen Vermögen eine literarische Analogie, als Hilfstruppe gleichsam, entgegengekommen. Hoffmann jedoch stand mit seiner Entdeckung keineswegs einsam da. Wohl ist bei ihm, wie selten wo, ein inniges Verhältnis zu den Erscheinungen der drei Reiche zu beobachten, und seine Dichtersprache ist voll von Bildern, die aus einem Bereich ins andere hinüberschweifen, aber der angeführte Ausspruch ist von romantischen Mustern abhängig, ja wenn man sich bewußt bleibt, damit nur eine teilweise Erklärung zu geben, kann man mit gutem Rechte behaupten, Hoffmann tue nichts anderes als die Summe einer romantischen Anschauung ziehen: diese Anschauung geht auf einen Lehrmeister des Hoffmannschen Stils zurück, auf Ludwig Tieck. Drei Aussprüche nebeneinander — Baudelaire: *les parfums, les couleurs et les sons se répondent;* Hoffmann: im Traume finde ich eine Übereinkunft der Farben und Töne und Düfte; Tieck: ... so daß sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet — gestatten wohl die Behauptung: von diesen kurzen programmatischen Sätzen geht Baudelaires Äußerung auf sehr vieles andere und zugleich auf Hoffmann zurück; Hoffmanns Ausspruch auf manches andere und gleichzeitig auf Tieck. Jede Empfindung ist einmal schon empfunden worden, und wenn genügendes Material vorhanden wäre, ließe sie sich bis ins Unendliche zurückverfolgen. Ich mache jedoch bei Tieck Halt, um in diesem einen Fall alles vorzubringen, was ich zu ermitteln im stande war. Im Sinne der einleitenden Erörterungen ist es natürlich, daß ich die Erscheinung zunächst literar- und stilgeschichtlich fasse, daher eine kurze Beschreibung der Tieckschen Schreibart ihrer Entwickelung nach gebe und all jene Hinweise mitteile, die mir für eine teilweise literarische Beeinflussung maßgebend erscheinen.

2. Gütergemeinschaft der Sinne in Ludwig Tiecks Jugenddichtung.

Vorbemerkung. Wo nicht anders bemerkt, beziehen sich die Zahlen auf Band- und Seitenzahl von »Ludwig Tiecks Schriften«, Berlin bei G. Reimer 1828 ff.,

doch sind bei allen wichtigeren Stellen auch die Erstdrucke zu Rate gezogen worden; insbesondere konnten die ursprünglichen Ausgaben des Romans »Die eiserne Maske«, des »Sturms«, des »William Lovell«, des »Zerbino«, des »Poetischen Journals« verglichen werden. Die »Sommernacht« und die ersten Lyrika werden nach den von Köpke veranstalteten Nachgelassenen Schriften Tiecks zitiert (= NS), die »Phantasien über die Kunst«, »Franz Sternbalds Wanderungen«, »Genoveva«, »Magelone« nach Minors Neudruck in Kürschners Nationalliteratur Band 144 f., die »Gedichte« nach der dreibändigen Ausgabe, Dresden 1834. Außerdem führe ich folgende Monographien in verkürzter Form an: Rudolf Köpke, Ludwig Tieck 1855; Haym, Die romantische Schule 1870; Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil 1878; Johann Ranftl, Ludwig Tiecks Genoveva 1899; Ludwig Mießner, Ludwig Tiecks Lyrik 1902; Paul Koldewey, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck 1904; Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und die Romantiker 1904; Raimund Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben 1905; Walter Steinert, Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks 1907.

a) Stellungnahme der Literaturgeschichte.

Die Bezeichnung »Gütergemeinschaft der Sinne« wurde in die Literaturgeschichte von Hermann Petrich eingeführt, dessen erstes Kapitel vom romantischen Stil im Jahre 1878 die Forschung soviel ich sehe zum ersten Male mit Nachdruck darauf hingewiesen hat, daß in der sogenannten romantischen Dichtung und besonders bei Tieck eine eigentümliche Vermengung von Bildern aus dem Bereiche der Gehörsempfindungen mit solchen aus dem Gebiete der Gesichtswahrnehmungen stattfinde und daß überhaupt Qualitäten verschiedener Sinneswerkzeuge miteinander verquickt werden. Diese lehrreiche Feststellung hat Petrich mit einer merkwürdigen Begründung begleitet, indem er in der erwähnten Eigentümlichkeit ein von den Romantikern zur Abschwächung der Anschaulichkeit verwandtes Mittel erblickte. Denn die Romantik habe überhaupt dahin geneigt, die Sinnlichkeit der Sprache zu dämpfen, und so wie die Dichter — etwa nach Klopstocks Vorgang — ihre Bilder mit Vorliebe dem Seelenleben entnommen, so wie sie dem dumpferen Gehör vor dem klareren Gesicht den Vorzug erteilt, so wie sie wiederum aus den Gesichtsbeobachtungen am liebsten die unbestimmten wie Glanz, Schimmer gewählt, so wie sie endlich die Bilder in verwirrender Häufung aneinandergereiht haben, so seien sie eben durch die Sucht nach Abschwächung, Verschleierung dazu bewogen worden, verschiedene Sinnestätigkeiten aufeinander zu beziehen. Diese vorzüglich auf den Stil ausgehende und stilistisch begründende Lehre Petrichs hat der neueren, so bunten und rührigen Forschung über die Romantik nicht Genüge leisten können. Koldewey macht (S. 90) im allgemeinen darauf aufmerksam, daß das, was Petrich Mittel der andeutenden Undeutlichkeit nennt, nicht immer von einer wirklichen stilistischen Absicht sich herschreiben müsse; Ranftl

erhebt (S. 215) in ähnlicher Weise Einspruch gegen diesen Ausdruck, besonders wo er auf die Erklärung der »Gütergemeinschaft der Sinne« angewandt wird, und weist auf die romantischen Versuche hin, so viele Anschauungsgebiete als möglich zu umfassen, welche Neigung auch durch den echt romantischen Universalismus des Geistes und der Künste unterstützt werde; Pissin läßt (S. 117) den Zweifel laut werden, ob die Bildersinnlichkeit durch Anwendung der Gütergemeinschaft der Sinne in der Tat so sehr leide, ob, zumindest in einigen Fällen, die Anschaulichkeit eines Bildes durch Verbindung verschiedener Sinneseindrücke nicht umgekehrt gewinnen könne [1]. Aus allen Anmerkungen gegen Petrich ist schließlich das wichtige Argument herauszuhören, daß sich nicht in Bausch und Bogen über einen »romantischen Stil« sprechen lasse, daß vielmehr ein jeder Anhänger der Schule seiner Persönlichkeit, Anlage und Bildung gemäß geprüft werden müsse und daß sich die Betrachtung der Schreibart auf allgemeinere Studien der literarischen Einflüsse, der Geistesrichtung, auch der physiologischen Bedingungen zu stützen habe. Eine einheitliche Anschauung herrscht jedoch in den einzelnen Monographien keineswegs vor. Am eindringlichsten hat sich meinem Urteil nach Pissin mit der romantischen Stileigentümlichkeit befaßt und in seinem Buch über den Grafen Loeben viele Fragen gestreift, die auch für eine freiere Betrachtung der Tieckschen Schreibart von Wert sind; dagegen hat sein Kritiker Oskar Walzel, einer der bedeutendsten Forscher über Romantik, die Frage wieder in die engeren Grenzen der Stilgeschichte zurückverwiesen. (Vgl. Liter. Echo 8, 640.)

b) Die Entwickelung der Tieckschen Ausdrucksweise.

Tiecks früheste Dichtung weist einen zwiefachen Charakter auf. Mit der Vorliebe seiner jugendlich überhitzten Einbildungskraft für Graus und Verzweiflung paart sich ein lyrisches Schwelgen in halben, halbbewußten, halbwachen Zuständen, in Übergängen von einem undeutlichen Halbton zum anderen. Gestärkt wurde dieser zweite Zug durch Lesung verwandter Schriftsteller, die ebenfalls dem zarten Helldunkel vor festen Linien den Vorzug gaben. Die ersten dichterischen Versuche sind unselbständig, Tieck geht in seinen Vorbildern auf. Shakespeares phantastische Welt und Ossians Dämmerpoesie gaben dem nach weichen Stimmungen haschenden Gemüte die erste und stärkste Anregung. In einem späteren Gedichte gesteht Tieck, daß Shakespeare es sei, durch dessen Augen er Welt und Menschen sehe;

[1]) Vgl. auch Pissins methodologische Arbeit über die psychologische Stiluntersuchung, Euphorion 14 (1907), 17—22.

zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn hat er durch eine Nachdichtung und durch eine Übersetzung dem »Sommernachtstraum« und dem »Sturm« seine Huldigung dargebracht. »Die Sommernacht«, ein Drama des sechzehnjährigen Tieck, ist eine bewußte Kopie nach Shakespeare, zu dieses Lieblings Preis und Ehr, als Apotheose des jugendlichen Shakespeare entworfen. Die feine Geistermusik und die zarte Poesie des Blumenreichs haben sich aus der englischen Dichtung in die deutsche Nachdichtung hinübergeschwungen, hier wie dort führen die webenden Kräfte der Natur ein von den Dingen losgelöstes Dasein, sind die Blumen vergeistigt und von Dämonen gewiegt, empfinden selber ihren Tau und saugen süße Düfte; das Aroma vor allem wird bei Tieck als etwas zauberisch Belebendes und unabhängig Bestehendes gefaßt: Kobolde fliegen aus, »Düfte zu sammeln«, »in eine Urne von dem blauen Veilchenbeete süße Düfte zu lesen«, sie »schweben durch Luft auf Lilienduft in Täler hinab«; wenn in die Welt des Geruchs Elemente einer anderen sinnlichen Region dringen, so entsteht ein Parallelismus der Sinnesqualitäten, wie er etwa in dem etwas späteren Alla-Moddin (1790/1: 11, 277) in dem Satze festgehalten ist: »Aus der Ferne tönten durch den Duft der blühenden Bäume die Chöre der Jünglinge und Mädchen, die das Frühlingsfest sangen«. (In vielen Fällen wirkt das Wort Duft irreführend, da es im 18. Jahrhundert auch für Dunst, Nebel gebraucht ward.) Das geheimnisvoll Tönende in der Natur zog nicht minder als die Gegenstände des Geruchssinns Tiecks liebende Aufmerksamkeit auf sich, und in seiner Bearbeitung des Sturms (1793/4) hat er diesem unbestimmt Musikalischen einen größeren Raum gewährt als im Original angedeutet war. Prosperos Zauberinsel, auf der Melodien ertönen, man weiß nicht woher und zu welchem Zweck, »Melodien die hübsch klingen und keinem etwas tun«, jenes Reich, in dem beim geheimnisvollen Trommelschlag die betrunkenen Schiffer die Nasen aufheben, »als wenn sie Musik röchen«, wirkte vorbildlich für Tiecks bis zum Unleidlichen gesteigertes Vergnügen an verzauberten Wäldern und tönenden Gärten; in einem dem Sturm eingefügten Geistergespräch (Gedichte 3, 50) vermehrt er die lispelnd konzertierenden Stimmen der Luft und verwendet bereits eines jener Bilder, die er später zu Tode hetzen sollte, nämlich das Bild von »den süßen Tönen im duftenden Schoß der Blumen«. In gleichzeitigen Gedichten greift er aus dem Bereiche des Gesichts und Gehörs einzelne Erscheinungen heraus, um sie durch ein eigens gewähltes Bei- oder Zeitwort zu verflüchtigen, man möchte sagen: der besonderen Sinnesenergie zu entledigen: NS 1, 9 (Sommernacht) »Wir trinken des Abendsterns Flimmern«; 177 (Lilas Schlummerlied aus dem Jahre 1790) »Rieselnde Töne«; 187 (Der Befreite, von 1790)

»Wie Harmonien schön sich einander bebend durchschwimmen«. Zur Gattung jener Wendungen, bei denen in der Tat eine Sinnesqualität in das Bereich einer anderen eindringt, gehört die Verbindung von Klängen mit der Beifügung silbern: NS 1, 7 (Sommernacht) »Silbertöne zu unsern Ohren schlüpfen«; Schriften 8, 82 (1792, Abdallah) »Der Gesang der Nachtigallen schwoll wollüstig in hohe silberne Töne hinein«; 87 »Als er in den Nachen stieg, tönte es ihm silbern aus dem Garten nach«; 6, 263 (Lovell) »Die Töne einer Laute kamen mir silbern durch die stille Nacht entgegen« — Stellen, die wahrscheinlich machen, daß auch dort, wo von silbernen Hörnern gesprochen wird, eher der Klang als die Farbe des Instruments vorschwebt (darauf macht auch Koldewey S. 142 aufmerksam). Weiter noch führen den Vorgang des Vermengens einige Gedichte, die im Geiste Ossians gedichtet sind, und in der rhythmischen Prosa »Ryno« von 1791 (NS 2, 8), die von Tieck als Beitrag zu einem fremden Roman beigesteuert wurde, findet sich zum ersten Male ein ausgeführter Vergleich von Klängen mit einer Lichterscheinung: »Da schwammen leise Harfentöne aus der Ferne seinem Ohr näher ... Die Töne versanken wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht; sie verloschen, wie ein fernes Licht in der Sturmnacht dem Wanderer auf sumpfiger Heide erlischt«. Koldewey bemerkt zu dieser Stelle, hier spiele der Einfluß der Ritter- und Gespenstergeschichten mit, deren Stil ‚dies' auch eigen sei, doch gibt er nichts genaueres an; in Grosses »Genius«, den Koldewey in demselben Zusammenhang anführt, habe ich vergebens nach Entsprechungen gesucht, auch Rambachs »Eiserne Maske« [1]), an der Tieck mitgearbeitet hat, bringt keinen Aufschluß. Dagegen ist die Einwirkung Ossians mit Händen zu greifen: ihm entstammt der Name Ryno und die ganze Szenerie mit Mond—Sturmnacht—Wanderer—Heide, ihm die leisen Harfentöne und das ferne Licht; aber auch das Entscheidende, das Nebeneinander nämlich von Gesang und optischem Bild, ist bei dem Schotten zwar nicht vorgebildet, aber doch angedeutet, vorbereitet: Seine eigenen Gesänge nennt der Macphersonsche Barde Licht seiner Seele: vgl. (aus »*War of Caros*«) »*Bring, daughter of Toscar, bring the harp! The light of the song rises in Ossian's soul*«; »*and bring me the harp, o maid, that J may touch it, when the light of my soul shall arise*«; (aus »*War of Inis-*

[1]) Die eiserne Maske. Eine schottische Geschichte von Ottokar Sturm (= Fr. Rambach). Frankfurt u. Leipzig, 1792. — An vielen Stellen ist Ossian nachgeahmt, auch in sprachlicher Beziehung. Häufig findet sich die Verknüpfung »silberne Töne«. — Daß Grosses Genius im allgemeinen auf das Verschwimmende in Tiecks Schreibart eingewirkt hat, soll indessen nicht bestritten werden; siehe etwa bei Grosse 1, 209 oder 3, 137.

Thona«) »*The song rises, like the sun, in my soul«;* (aus dem im Werther aufgenommenen »*Song of Selma«*) »*Farewell, thou silent beam (of the star)! Let the light of Ossian's soul arise«;* ebenda ist die Wirkung des Lieds mit einem Naturschauspiel in Verbindung gebracht: »*The song comes, with its music, to melt and please the soul. It is like soft mist, that, rising from a lake, pours on the silent vale; the green flowers are filled with dew, but the sun returns in his strength, and the mist is gone.«* Auch bei Tiecks Vergleich ist noch, ähnlich wie im Ossian, das *tertium comparationis* in etwas verlegt, was jenseits von den beiden Erscheinungen, vom Klang sowohl als vom Monde, liegt; es wird nicht gesagt, die Töne seien Lichter oder der Mond klinge, sondern das beiden Gemeinsame ist das jähe Verschwinden; aber die Eigenheit von Tiecks Bildersprache ist bereits vorhanden; erst heißt es: die Töne versanken, wie der Mond untergeht, und gleich darauf wird das dem einen Vorgang Eigentümliche auch auf den anderen übertragen: sie — die Töne — verloschen. Das Verschwinden von Ton und Glanz ist es auch, was Tieck in einem etwas späteren Bilde (1796; Magelone 66) malt; aber um wie viel eigentümlicher heißt es da: »wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton«. Man darf die Ähnlichkeit mit Ossian nicht pressen; bei ihm ist nicht Gesang als Schall die Seele des Vergleichs, sondern Gesang als Ausdruck des Gefühls, sein tröstender, schmelzender, ans Licht gemahnender Sinn. Doch hat die schottische Nebelpoesie mit ihren matten Umrissen, mit ihren »*streams of light*«, mit ihren verschwimmenden Bildern einen Eindruck ausgeübt, der zum Näherrücken und Verschmelzen der Impressionen führte.

Inzwischen war als zweiter Charakterzug von Tiecks Schreibart auch die Lust an schaurigen Gefühlen stark in den Vordergrund getreten, und es ist natürlich, daß z. B. in den stechenden Charakteristiken des William Lovell das schmelzend Lyrische nicht mehr die Stelle einnimmt wie in den Nachdichtungen nach Shakespeare und Ossian. Die Neigung zum Verfließenlassen und zum Verflüchtigen kommt aber stets von neuem zum Vorschein, die zart gehauchten Stimmungstöne der Sommernacht erklingen wieder, wieder sind es Blumen und Blumendüfte, die des Dichters Sinne gefangen nehmen, von Blüten und vom Blühen nimmt er seine Vergleiche her, empfindet selbst sein Sinnenleben als ein Sprießen und Vegetieren und kommt etwa dazu, das Erwachen zum Leben mit dem Eröffnen der Blumenkelche in Beziehung zu setzen (Lovell; 6, 35): »Wie Blumen taten sich alle meine Sinne auf, den Glanz in sich zu saugen, der so freundlich auf sie herabstrahlte«, oder das Aroma als Träger anderer Eindrücke zu besingen (6, 248): »Töne, Jauchzen, Wonne schwebt auf Blumendüften«, oder — derselbe

Zusammenklang von Geruch und Getön — (Sternbald 254): »Da duften und klingen die Blumendüfte«. Als literarische Anregung dieser Ausdrucksweise käme, zum Teil wenigstens, die Produktion Jean Pauls in Betracht; später, in der Vorschule der Ästhetik, hat sich ja Jean Paul ziemlich absprechend über die Tieckschen Zusammenstellungen der »zwei unähnlichsten Sinne, des Auges und des Ohres« geäußert, in demselben Werke jedoch sich darüber beklagt, daß in der deutschen Dichtung für den Geruchssinn eigentlich keine Sprache bestehe — ein Lob des »niederen« Sinnes, durch das, nebenbei bemerkt, Jean Paul in Gegensatz zu der schroffen und nüchternen Geringschätzung gerät, die der Geruchssinn von seiten Kants erfuhr. Die Eindrücke des Geruchssinns verfließen auch bei Jean Paul mit anderen Sinnesqualitäten, und es ist eine rechte *synesthésie* (in dem Sinne, wie ich das Wort bei einer Maupassantschen Stelle angewandt habe), wenn der Held des »Hesperus« (geschrieben im Jahre 1794) aus einem Zimmer, wo musiziert wird, in die sternenklare Nacht hinaustritt und nun, geblendet, durch dieses Zaubergewimmel wankt, »worüber ein doppeltes Schneegestöber von Funken und von Tropfen zwischen einem Staubregen von Blütendüften spielte und wirbelte, und worin Klotildens Töne wie verirrte Engel sinkend und steigend umherflogen ... Klotildens Töne tropften bald wie geschmolzene Silberpunkte auf seinen Busen, bald flossen sie wie verirrte Echo aus fernen Hainen in diesen stillen Garten herein«.

Leichter beweisbar und auch nachhaltender ist der Einfluß, der auf Tieck von Wilhelm Heinse ausgeübt wurde. Es ist merkwürdig, aber tief bezeichnend für den jungen, noch nicht eindeutig bestimmten, überaus aufnahmsfähigen Literaten, daß er zwei so verschiedenen Naturen entscheidende Einwirkung auf sein Gemüt gewährte, wie seinem Jugendfreunde Wackenroder, dem lebensfremden Träumer, und dem sinnenfrohen heidnischen Heinse. In einer Beziehung kamen sie ja beide, Heinse wie Wackenroder, überein, nämlich in der religiösen Andacht zur Musik. Einem unvollendeten Roman Tiecks, »Franz Sternbalds Wanderungen«, haben sich Spuren beider Geister eingeprägt. Unter Wackenroders Einwirkung entstanden, man kann sagen unter seiner geistigen Mitwirkung begonnen, im Geiste fromm altdeutscher Kunst angelegt, schlägt das Werk plötzlich in eine irdische Weise um, als ob sich ein Umschwung ereignet hätte, der aus verzückten Ätherfernen zu einem fröhlichen Drauflosgenießen zurückführt. Aber nicht nur der Inhalt des Romans, auch die darin niedergelegten künstlerischen Erkenntnisse deuten zum Teil auf Heinse. Heinse war, als leidenschaftlicher Farbenenthusiast, gegen graphische Künste und Bildhauerei zuweilen ungerecht. Malen ist Malen, lautete der Wahlspruch

seiner besten, der italienischen Zeit — später hat er sich zu Zugeständnissen verstanden —, Malen ist Malen und Zeichnen ist Zeichnen; ohne Wahrheit der Farbe könne kein Maler bestehen; darum läßt er einen Maler in schöner Verzückung den berühmten Satz aussprechen (Ardinghello 208): »Wenn ich Landschaftsmaler wäre, ich malte ein ganzes Jahr weiter nichts als lauter Lüfte und besonders Sonnenuntergänge.« Tieck bekennt, Heinses Schüler zu sein, wenn er im Sternbald (S. 384) äußert: »Eine Zeichnung mag noch so edel sein, die Farbe bringt erst die Lebenswärme, und ist mehr und inniger, als der körperliche Umfang der Bildsäule.« Der Einfluß geht weiter. Zu Heinses Eigentümlichkeiten gehörte es, zweierlei Künste aneinander zu messen, miteinander zu vergleichen, durcheinander zu erklären; ihm, der ein vorzüglicher Musiker war und sich wie selten einer auf Fragen der bildenden Kunst verstand, war es ein leichtes, von einem Gebiet aufs andere hinüberzuschweifen; aber mehr noch: ihm waren solche Vergleiche geradezu Bedürfnis, er konnte sich nicht besser ausdrücken, als indem er Licht mit Musik, Melodie mit Kolorit in Verbindung brachte, und manche Aussprüche, die Jessen aus Heinses unveröffentlichten Tagebüchern mitteilt, weisen ein so persönliches Verhalten in der Verknüpfung akustischer und optischer Eindrücke auf, wie es etwa noch bei E. T. A. Hoffmann anzutreffen ist[1]). Im Ardinghello ist an derartigen Wendungen kein Mangel. Der oben angeführte Satz über die Sonnenuntergänge lautet weiterhin: »Welch ein Zauber, welche unendliche Melodie von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterm Blau!« Das Farbenspiel geht (Ardinghello 368) in unendlichen Höhen und Tiefen in süßen und furchtbaren Harmonien. Auch Tieck kennt diese Beziehungen zwischen Natur und Künsten und zwischen Kunst und Kunst. Als »gemalte leichte Tanzmusik« bezeichnet er ein Watteausches Bild (»Phantasien« 35); »liegt nicht in einigen (Heiligenbildern) unendlich viele Musik, wie du es nennen willst?« fragt Franz, der Maler, Florestan, den Dichter und Musikdilettanten (Sternbald 317), nachdem ihm von diesem zugerufen worden: »wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet!« Von Heinseschen Einfällen und Vergleichen geht Tieck zur Praxis über; er läßt Franz in einem wunderbaren Traume Nachtigallen sehen und hören, die immer im Takte mit der Musik des Mondscheins bleiben, er läßt aber den Maler selbst im Traum ein Bild malen, in dem der Wald und der Mondschimmer dargestellt war: »... ja es ge-

[1]) Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik S. 135, 141, 221; ferner aus dem Nachlaßheft Nr. 19 (S. 8); vgl. auch Heinses Hildegard von Hohenthal an vielen Stellen. Eine knappe Übersicht über die Heinseschen Analogien zwischen Licht und Schall bei Steinert S. 19 f.

lang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen« (Sternbald 176).

Vergleiche zwischen Malerei und Dichtung waren eine Modesache des achtzehnten Jahrhunderts [1]), das sich ja mit solchem Eifer um den leidigen Ausspruch »*ut pictura poesis*« bekümmerte; auch die physikalische Verwandtschaft von Ton und Farbe hat die Geister stark beschäftigt und, lange vor Heinse und Tieck, durch ein mißglücktes Experiment die ästhetischen Theorien in zwei Lager gespalten. Es war geradezu zur Notwendigkeit geworden, eine Stellung zum sogenannten Farbenklavier einzunehmen. Sowohl Heinse als Tieck sprachen sich aufs entschiedenste gegen diese Erfindung aus, aber aus der Beschäftigung mit der grundsätzlichen Frage erwuchs dem jungen Tieck ein neuer Ansporn, in der ihm eigenen Manier fortzufahren. Das Farbenklavier war eine Erfindung des französischen Jesuitenpaters Castel, der dem Ziele nachging, auch tauben und taubgewordenen Personen musikalische Genüsse zu verschaffen oder wenigstens zu ersetzen. Er ließ ein Instrument verfertigen, dessen Tasten mit farbigen Spiegeln verbunden waren, so daß ein jeder Ton mit der ihm zugewiesenen Farbe korrespondierte und beim Anschlagen eines Tons zugleich das entsprechende Lichtbild entstand. Zu Tiecks Zeiten war diese Bestrebung bereits abgetan; die Gründe, die er in den »Phantasien« der Möglichkeit eines zweckmäßigen Farbenklaviers entgegenhält, sollen uns noch beschäftigen; vorläufig war nur darauf hinzuweisen, daß Erörterungen von Farbe und Klang zu den Tagesfragen gehörten.

Zu diesem aktuellen Interesse gesellten sich aber auch zwei Bedingungen, die für die romantische Richtung und für ihre Stellung zur übrigen Welt mitbestimmend waren, indem sie dazu beitrugen, die romantischen Lehren zu vereinsamen und zum »Geiste der Zeit« in Gegensatz zu bringen. Die eine Frage war theoretischer Natur: von Wackenroder und Tieck bereits im voraus empfunden, von den Schlegel und von Novalis besonders eifrig verfochten, sollte sich die Idee einer Verwandtschaft aller Künste, das Ideal eines Gesamtkunstwerks also, als Norm einer hohen Dichtung entfalten; daß Tieck sich mit der Frage beschäftigt hat, davon legen die Gespräche im »Sternbald« Zeugnis ab, doch ist seine Parteinahme noch keine gefestigte. Einmal läßt er den Maler die Meinung aussprechen, »daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können« (S. 317), ein anderes Mal (401) einen Kunstrichter die Forderung aufstellen: »Jegliche Kunst hat ihr eigen-

[1]) Vgl. Dessoir, Ästh. u. allg. Kunstwiss. 1906, S. 424 ff.

tümliches Gebiet, ihre Grenzen, über die sie nicht hinausschreiten darf, ohne sich zu versündigen. So die Poesie, Musik, Skulptur und Malerei. Keiner muß in das Gebiet des andern schweifen, jeder Künstler muß seine Heimat kennen«[1]).

Der andere Faktor war der Einschlag der Mystik, die, uranfänglich in den romantischen Gemütern schlummernd, neue Nahrung erhielt, nachdem ein Altmeister der deutschen Theosophie, der von der Aufklärung verketzerte Jakob Boehme, von neuem entdeckt wurde. Wie alle Mystik, so ist auch Boehmes Naturphilosophie darauf aus, für die Dinge dieser Welt im letzten Grunde ein, und zwar ein unerreichbares Element als Grund und Tiefe aufzuzeigen. Der Geist ist es nicht, wenigstens in dieser unserer geoffenbarten Welt nicht, denn zu wiederholten Malen wird des Menschen Geist als Sohn des Leibes, also nicht als »*Primus*«, gekennzeichnet. Aber aus Gott kommt alles und aus der göttlichen Dreifaltigkeit. Der gemeinsame Ursprung hat eine gemeinsame Urverwandtschaft der Erscheinungen zur Folge. Sieben Prinzipien oder göttliche Kräfte sind es, die — in der, wie wir sagen würden, transzendentalen Welt, oder mit Boehme gesprochen: bei der Erschaffung der Engel — tätig gewesen sind und daher mittelbar auch das Menschenreich mitbestimmt haben; dies sind: 1. die herbe, 2. die süße, 3. die bittere Qualität, 4. die Hitze mit dem Blitz, 5. die Liebe, 6. der Schall, 7. die Natur. Die Siebenzahl läßt sich in zwei Ternare teilen, zwischen denen der Blitz als vierte Naturkraft eine vermittelnde Rolle spielt. So ist eine Beziehung zwischen dem Schall (der sechsten Naturkraft) und dem Lichte bereits gegeben. In ermüdenden Wiederholungen lehrt Boehmes »Morgenröte« stets von neuem, daß eine Verwandtschaft dieser beiden Kräfte bestehe; ich führe einige Aussprüche an, die schon ihrer stilistischen Wendung wegen auf Tieck bestechend gewirkt haben mögen[2]):

Kap. 11, § 59 (vgl. § 48; Kap. 12, § 24): »... wann nun der Marcurius oder Thon in diesem Naturhimmel aufgehet, da gehet auf das göttliche und englische Freudenreich, dann da gehen auf Formen, Bildungen, Farben und englische Frucht, die da schön blühet, wächst und in seiner Vollkommenheit stehet, von allerley Obstbäumen, Stauden und Gewächsen, holdselig anzuschauen, mit lieblichem Geruch und Geschmacke.«

Kap. 13, § 46, 58: »Der Thon — ein harter Feuerklang.«

Kap. 6, § 2: »Das spricht der Vater aus ihm selber, und dasselbe Wort ist ja der Glanz aus allen seinen Kräften«. § 3: »Das Wort, das ausgesprochen ist, das bleibet als ein Glanz oder herrlich Mandat für dem Könige«.

---

[1]) Näheres über die Beziehungen zum romantischen Universalismus bei Ranftl S. 140 Anm.

[2]) Die Zitate nach einer Ausgabe von 1682 (Amsterdam). Einzelne Wendungen bereits von Mießner, Ranftl, Pissin angeführt. Von Kommentatoren folgte ich dem Bischof Martensen (Jakob Böhme, Theosophische Studien, 1882).

Kap. 5, § 28: »Und dieser Rat des Geruchs (der Geruchssinn) ... der ist auch mit dem Marcurio (d. h. mit dem Schall) vermischet ...«

Kap. 10, § 1: »Der 6. Quellgeist in der göttlichen Kraft ist der Schall oder Thon, daß alles darinnen schallet und thönet, daraus die Sprache und Unterscheid aller Dinge erfolget, darzu der Klang und Gesang der heiligen Engel, und stehet darinnen die Formung aller Farben und Schönheit ...« § 8: »Der Klang aber oder Stimme steiget im mittlern Centro auf in dem Plitze, wo das Licht aus der Hitze geboren wird, da der Plitz des Lebens aufgehet«, vgl. § 15, 38. § 39: »... und die Hitze klingt, und das Licht in dem Plitze macht den Klang helle«, vgl. Kap. 11, § 9; 12, § 13; 13, § 84.

Kap. 12, § 113: »In diesem Aufsteigen ... gehet auf das schöne *Te Deum laudamus.* In diesem Aufsteigen des Herzens wird der Marcurius (der Schall) im Herzen erwecket, sowol in dem ganzen Salitter des Himmels, da gehet in der Gottheit auf die wunderliche und schöne Bildung des Himmels in mancherley Farben und Art, und erzeiget sich jeder Geist in seiner Gestalt sonderlich.«

Kap. 21, § 90: »... das Feuer, aus dem das Licht (entsteht), und aus dem Licht die Liebe, und aus dem Feuer-Blitz der Thon.« § 108: »Das Wort ist der Schall, welcher im Feuer-Blitze im Lichte durch die bitter und herbe Qualität aufgehet.«

Kap. 23, § 41: »Denn wann eine Kraft die ander rüget (beweget), so kosten sie von einander und werden ganz freudenreich, denn das Licht wird aus allen Kräften geboren, und dringet wieder durch alle Kräfte, dadurch und darinnen gebäret sich die erhebliche Freude, davon der Thon entstehet.«

Auf ein wirkliches Verschmelzen der Elemente läßt sich Boehme keineswegs ein, und dies ist Tiecks Verhalten gegenüber festzuhalten, ja es läßt sich ein Wahrscheinlichkeitsbeweis führen, daß Boehme kein »farbenhörender« Philosoph war: denn obzwar er sich mit dem rein phonetischen Klang der Worte befaßt (s. Kap. 18, § 48 ff.; 19, § 94; 20, § 92; 21, § 18) und dabei auf ganz merkwürdige Erklärungen und Verknüpfungen gerät, die er mystisch und religiös zu verbrämen weiß, fällt es ihm auch kein einziges Mal ein, den Klang solcher Worte, etwa ihre charakteristischen Selbstlaute, mit Licht- oder Farbenvorstellungen zusammenzubringen; zum Überfluß erklärt er ausdrücklich (Kap. 5, § 40), ein jeder der fünf Sinne sei einer sonderlichen Qualität. Tieck jedoch hat Boehmes Aussprüche als mystische Bekräftigung seiner Neigungen genommen und sie in diesem Sinn auch umgedeutet. Wann er auf die »Morgenröte« gestoßen ist, von wann also ein entschiedener Einfluß der Mystik auf sein Denken vorliegt, ist nicht völlig klar[1]. Die Genoveva, noch mehr der Zerbino, stehen schon unbestritten im Zeichen von Boehmes Theosophie. Dem Altfranken Boehme hat Tieck zu wiederholten Malen ein Denkmal gesetzt; im »Autor« führt er ihn redend ein, im »Zerbino« weist er ihm einen Ehrenplatz im Zaubergarten der Poesie an, in der »Genoveva« ver-

[1]) Für haltlos sehe ich Ederheimers Behauptung an, bereits der »Abdallah« (1791/2) sei von Boehme angeregt. Nach Ranftls und Mießners Forschungen ist Tieck erst 1798 mit der »Morgenröte« bekannt geworden.

wendet er Boehmesche Symbole. Aus Boehme stammt die Wendung vom »Blitz im Centro«, die übrigens auch sonst bei Tieck noch wiederkehrt. Und die Vermengung von Licht- und Schallerscheinungen erreicht in der »Genoveva«, unzweifelhaft unter dem Einflusse der Mystik, ihre Blüte, um im »Zerbino« dann als Gesetz im Garten der Poesie aufgestellt zu werden. Wie sich Boehmesche Ideen in der Hexenszene der »Genoveva« und auch an anderen Stellen des Werkes kundgeben und wie Farbe und Linie darin die Hauptrolle spielen, hat Ranftl nachgewiesen.

Nach dem Erscheinen der »Romantischen Dichtungen« (1799—1800) treten, nebst anderen romantischen Eigentümlichkeiten, auch die Farbe und Klang vermengenden Bilder allmählich in den Hintergrund, schon im Octavian (1801/2), der ja sonst die aus der »Genoveva« bekannten Kunstmittel verbreitert und übertreibt, bemerke ich ein Erschlaffen der Lust an derartigen Wendungen, die Reisegedichte von 1805/6 sind noch sparsamer in der Anwendung, dann folgt eine Pause in Tiecks dichterischem Schaffen, und die später einsetzende Novellenperiode zeigt den Verfasser als bedächtigen und eher nüchternen als schwelgenden Stilisten.

c) Psychologische Bemerkungen.

Zweimal hat Tieck seine Anschauung von Farbe und Ton in theoretisches Gewand gekleidet; das erste Mal als Forderung aufgestellt, zu jeder farbigen Darstellung das verbrüderte Tonstück aufzufinden, das zweite Mal die Verwandtschaft als Erzeugnis der Einbildungskraft gefeiert. Die erste der beiden Stellen ist für den Erklärer die wichtigste; an der Hand einer richtigen Deutung tritt uns die Frage näher, ob und inwieweit Tieck eine tatsächliche Anlage besaß, Erscheinungen der nebeneinander liegenden Bereiche zu verquicken, ferner ob bei ihm die optischen oder die akustischen Eindrücke das zu Grunde Liegende waren: hat sich ja in neuerer Zeit eine Diskussion entsponnen, nach welcher Seite die romantische Dichtung mehr hinneigte, zu den Gesichts- oder zu den Gehörswahrnehmungen. Wir haben bisher den Tieckschen Vorgang der Verschmelzungen stilistisch gefaßt, indem wir von den einzelnen dichterischen Wendungen ausgingen, und geschichtlich, indem wir zu zeigen bestrebt waren, daß er durchaus nicht als Neuerer auftrat, sondern sich auf Vorgänger stützen konnte. Nun erst soll eine unbefangen psychologische Anschauungsweise zu ihrem Rechte gelangen.

In den von seinem Freunde Wackenroder verfaßten, aber durch einige Originalarbeiten vervollständigten »Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst« (1799) hat Tieck einen Aufsatz »Über Farben«

eingeschaltet, und daselbst läßt er sich (S. 45 f. der Minorschen Ausgabe) also vernehmen: »... die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich. Eins zieht das andre magnetisch und unwiderstehlich an sich. — Die menschliche Kunst trennt Skulptur, Malerei und Musik, jede besteht für sich, und wandelt ihren Weg. Aber immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei: zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. Dann hätten wir wohl die Kunst als Gegenstück zur Natur, als höchst verschönerte Natur, von unserer reinsten und höchsten Empfindung eingefaßt, vor uns.... Die Skulptur will nur die Formen ausdrücken, sie verschmäht Farbe und Sprache, sie ist zu idealisch, um etwas mehr zu wollen, als sie selber ist. Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelenträume, wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehn; sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken, der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst, darum lebt sie und schwingt sich in ihren eignen Zauberkreisen. Die Malerei aber steht zu unschuldig und fast verlassen in der Mitte. Sie geht darauf aus, uns als Form zu täuschen, sie will das Geräusch, das Gespräch der belebten Welt nachahmen, sie strebt, lebendig sich zu rühren, alle Kraft ist angeregt, aber doch ist sie unmächtig und ruft die Musik um Hilfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen.«

Ich fasse diesen Ausspruch als persönliches Zeugnis des Verfassers. Er meint einen allgemein gültigen Grundsatz aufzustellen, wir jedoch hören ein Bekenntnis heraus, das sich unfreiwillig, unbewußt und umso aufrichtiger kundgibt. Ein jedes Wort verdient Beachtung: »Farben und Töne unzertrennlich. Eins zieht das andre magnetisch und unwiderstehlich an sich.« Wie etwas Selbstverständliches steht es da, als ob es einem jeden Menschen einleuchten müßte; und doch ist es eine im wahrsten Sinne persönliche Erfahrung, die mit nichten einem anderen ohne weiteres zuzumuten ist. Das folgende bringt einen nicht minder persönlichen Kommentar: In der Praxis (Tieck sagt: in der menschlichen Kunst) seien die drei Künste Skulptur, Malerei und Musik voneinander getrennt; von Poesie ist bezeichnenderweise

nicht die Rede, sondern nur von den grundlegenden Künsten, aus deren Synthese erst die Poesie sich ergibt; auch die Bildhauerei scheidet, wie bald darauf bemerkt wird, aus, und so ist eigentlich nur von Malerei und Musik die Rede. Tieck räumt der Musik eine Sonderstellung ein, während die Malerei erst durch Assoziationen, die aus der Musik stammen, ihren eigentlichen Wert erhält: »zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat.« Das heißt, wiederum des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit entkleidet und auf ein individuelles Erlebnis zurückgeführt: wenn Tieck ein bestimmtes Bild betrachtete, wurde in ihm die Vorstellung eines im Gefühlston verwandten Musikstückes rege, und erst dadurch ward der künstlerische Eindruck zu einem wahren Genuß, denn: »Wenn dann die Melodie (im Geiste) erklingt, so zucken gewiß auch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf« u. s. w.; die erweckten Vorstellungen sind also nicht minder gegenwärtig als diejenigen, durch die sie angeregt wurden, durch die vorgestellten Klänge wird der tatsächlichen Gesichtsempfindung neues Leben zugeführt. Die Musik ist der eigentliche Bronnen der Verzückung; die Malerei gibt bloß Vorwand und Anregung her, sie hat ja, wie Tieck kurz darauf etwas gezwungen zugesteht, auch an und für sich ihre Daseinsberechtigung (»wer leugnet es, daß sie auch an sich große Zwecke erfüllt?«), aber im allgemeinen ist sie »unmächtig und ruft die Musik um Hilfe«, die Musik hingegen »ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelenträume, wie aus einem unsichtbaren Bache« (ein ähnlicher Vergleich wird uns bald begegnen) »ihre Nahrung ziehen«.

Aber sind wir berechtigt, das Tiecksche Bekenntnis so bitter ernst, beinah als Beichte zu nehmen? daraus Schlüsse auf die seelische Beschaffenheit des Dichters zu ziehen? liegt nicht vielmehr ein gewagtes Phantasiespiel vor? ein Einfall? eine Tändelei? Als solche wird der Ausspruch gewöhnlich gedeutet; als solche stellt er sich der ersten flüchtigen Betrachtung auch dar, wenn man ihn mit seiner poetisierten Paraphrase zusammenhält, die sich in der ermüdenden Komödie »Zerbino« findet (s. Romantische Dichtungen Bd. 1, 1799; entstanden 1796/8, also ungefähr gleichzeitig mit den »Phantasien«). Es wird dort ein Zaubergarten der Poesie beschrieben und die Tafel der in ihm herrschenden Gesetze aufgestellt, und in einem Liede, das die wichtigsten Statuten des Reiches der Dichtung enthält, wird nun von einem Schäfer dem Prinzenbegleiter Nestor vorgehalten (Romantische Dichtungen 1, 284 = Schriften 10, 251 f.):

> Betritt den Garten, größre Wunder schauen
> Holdselig ernst auf dich, o Wandrer, hin,

Gewalt'ge Lilien in der Luft, der lauen,
Und Töne wohnen in dem Kelche drin,
Es singt, kaum wirst du selber dir vertrauen,
So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,
Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe, Zung' und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet.
Umschlungen all sind alle nur Ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

Und so wie Farb' und Blume andres klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammen dringen
Und brüderlich in Einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise,
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.

Hier ist in der Tat die Verbindung von Ton und Licht als Werk der Einbildungskraft hingestellt: »Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet, hat Göttin Phantasie allhier vereint«, so daß es wirklich den Anschein hat, als handle es sich um eine bloß erträumte, erklügelte Beziehung; die beiden Verse waren für die bisherigen Erklärer wohl am maßgebendsten, für Koldewey etwa, der es ganz begreiflich findet, daß Tieck das Farbenklavier ablehnt, da sich ihm (im Gegensatze zu Castel?) »die Vermischung beider Künste nur im phantasierenden Gefühle vollziehe«. Doch möcht ich vor allem darauf hinweisen, wie auffallend sich die »Tändelei« der Strophen im »Zerbino« mit derjenigen in den »Phantasien« deckt. Auch im »Zerbino« nämlich ist der Klang die primäre Erscheinung. Vom Musikalischen geht der Dichter aus: Töne wohnen in den Blumendüften, »es« singt, die Farbe klingt, die Form ertönt: beim Ansehen einer Farbe erklingt's also im Innern, sowie den »Phantasien« zufolge die Betrachtung eines Gemäldes die Erinnerung an ein Musikstück zur Folge hat. Ferner: durch jedes Blatt scheint die süße Stimme; Farbe, Duft, Gesang nennt sich Geschwister (vgl. »Ton und Linien und Farbe dringen ineinander« in den »Phantasien«). Erweitert ist hier die Theorie der »Phantasien« insofern, als auch dem Geruchssinn an den Empfindungen von Auge und Ohr Anteil zugesprochen wird, der Ton aber ist es, der im Innern schläft und durch Gesichtseindrücke zum Leben erwacht. Was die

dritte Strophe aussagt, klingt eher wie eine hinzugefügte Analogie, darum möchte ich dieser Strophe nicht die Beweiskraft der beiden vorhergehenden zuschreiben (den Versen überhaupt weniger als der Prosa): vorläufig können wir mit der Möglichkeit rechnen, daß in Tiecks Seele durch optische Eindrücke akustische Empfindungen ausgelöst wurden, daß bei ihm also, fachmännisch ausgedrückt, »Lichtphonismen« stattfanden.

Daß aber doppeltes Empfinden in Tiecks seelischer Beschaffenheit begründet war, davon gibt eine weitere Stelle Zeugnis, und zwar eine solche, die eben für die Annahme einer bloßen Phantasiebetätigung angeführt wurde, nämlich die Ablehnung des Farbenklaviers. Wohl, Tieck spricht sich gegen Castels unhaltbare Vermutung aus. Aus dieser Feststellung läßt sich fürs erste gar kein Schluß ziehen; ein »farbenhörender«, ein »tönesehender« Künstler wird sich schwerlich entschließen, die von einem zweiten aufgestellte Reihenfolge der Farben und der ihnen zugeordneten Töne anzunehmen; ein so entschieden mit Doppelempfindungen begabter Mann wie Johann Leonhard Hoffmann hat das Castelsche Experiment abgelehnt; Heinse, der die Analogie von Farbe und Klang mit Vorliebe anwendet, spricht sich gleichfalls dagegen aus; und in neuerer Zeit können wir beobachten, daß eben in hervorragender Weise farbenhörende Männer Zetermordio schreien, sobald sich jemand erkühnt, einen Ton anders zu deuten, als ihnen berechtigt scheint [1]. Erst aus den Gründen, denen zufolge eine Annahme verworfen wird, läßt sich die Eigenart des Kritikers bestimmen. Tieck nun argumentiert folgendermaßen (»Phantasien« 88 f.): »Jeder einzelne Ton eines besondern Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so, wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat auch jedes Instrument einen einzigen, ganz eigentümlichen Ton, den es am meisten und besten ausdrückt. Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen, und zu glauben, daß das kindische Spielwerk nur irgend eine angenehme Wirkung hervorbringen könne, gleich den mannigfaltigen Tönen eines Instrumentes. Es konnte nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hinter einander dieselben Töne angegeben würden; denn der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen. Die Musiktöne gleichen oft einem feinen flüssigen Elemente, einem klaren, spiegelhellen Bache, wo das Auge sogar oft in den

[1]) Joh. Leonh. Hoffmann, Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie, Halle 1786, § 36 (S. 39 ff.), dazu Goethes Farbenlehre (Weimar. Ausg. II, 4, 260); Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst S. 100 (Mitteilung aus dem Nachlaßheft 17); die Ablehnung der Rimbaudschen *Voyelles* durch René Ghil u. a.

schimmernden Tönen wahrzunehmen glaubt, wie sich reizende, ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen, wie sie sich von unten auf emporarbeiten, und klarer und immer klarer in den fließenden Tönen werden. Aber die Musik hat eben daran ihre rechte Freude, daß sie nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen läßt, denn mit einem hellen Klange zerspringt dann alles wieder, und neue Schöpfungen sind in der Zubereitung.« Wieder das Bild von der Musik, die an einen Bach gemahne; nun begreifen wir auch Wendungen aus Tiecks erster Zeit, wie »rieselnde Töne«. Die gegen Castel gerichteten Ausführungen werden von Wackenroderschen Erfahrungen und Selbstbeobachtungen nicht unbeeinflußt sein, denn auch Wackenroder spricht von Evokationen eines Bildes durch Musik [1]). Was Tieck an Castels Vermutung verwirft, scheint nicht der Grundsatz zu sein, sondern die Anwendung. Für seine Person ist er sich des Zusammenhangs zwischen Farbe und Klang wohl bewußt. Aber er will diese Beziehungen zu keinen starren machen, auch nicht illustrieren; den seinem Empfinden nach dumpferen Klang mag er nicht durch das Hellere einer Farbe, durch das Greifbare einer Gestalt festhalten, die Musik ist ihm etwas Unbestimmtes, Unbestimmbares, daher sie nichts zu greifbarer Wirklichkeit gelangen läßt. Der andere Hauptgegensatz, den er gegen Castel geltend machen will, läßt sich aus den unbestimmten, nicht eben gewandt gefügten Worten nur erraten, aber ich glaube ihnen keine Gewalt anzutun, wenn ich sie in folgendem Sinn auslege: Nicht der Ton an sich, auch nicht die Tonart erschien Tieck gefärbt, sondern der Charakter, das Timbre des Instruments: jeder einzelne Ton ist »wie« eine Farbe, ein jedes Instrument hat einen eigenen Hauptton, also auch eine eigene Hauptfarbe; »auf mehreren Instrumenten hintereinander dieselben Töne« anzugeben, ist für das Ohr ebenso einförmig wie für das Auge die Wirkung des Farbenklaviers. Die einzelnen Töne eines und desselben Instruments sind Nuancen einer einzigen Farbe, kraß ausgedrückt: auf der Flöte geblasen, wird eine Tonleiter nur »blau« erscheinen.

Zur näheren Kennzeichnung der Art, wie Tieck auf Eindrücke des Lichts und des Schalls reagierte, wird es nicht ohne Vorteil sein, einige Beispiele aus der reichen wissenschaftlichen Literatur über die Doppelempfindungen anzuführen. Ich erinnere nochmals an jene Stelle der »Phantasien«, die besagt, zu jeder Darstellung in Farben gehöre gewiß ein verbrüdertes Tonstück. Diese Forderung ist typisch. Kann man doch häufig beobachten, daß unter jungen Kunstenthusiasten oder

[1]) Vgl. Wackenroders Aussprüche in seinen Briefen an Tieck (Holtei, Briefe an Tieck IV, 173) und in den »Phantasien«; darüber Koldewey S. 166 Anm.

-enthusiastinnen Pläne auftauchen, ein Konzert auf der Leinwand festzuhalten oder umgekehrt ein Gemälde zu vertonen — so gelingt es auch Tiecks Sternbald, Nachtigallenlieder in sein Bild zu bringen —, und zwischen erhitzten Gemütern pflegt es dann zu Streitigkeiten zu kommen, welche Oper welchem Kolorit besser entspreche. Überraschender noch als diese aus dem Leben geschöpften Analogien ist der Ausspruch eines Mannes, der in den psychologischen Monographien gleichsam als Kronzeuge für die Tatsache des Farbenhörens angeführt wird, nämlich folgende Selbstbeobachtung des Goldschmieds Nußbaumer[1]: »Ich weiß nicht, was an dieser Sache ist; wohl aber sage ich das; wenn ich ein Maler wäre, so würde ich Farben machen können, genau für alle verschiedenen Töne, und Töne finden für alle Farben, alle möglichen Mißtöne inbegriffen; und man würde uns dann zuerkennen, daß wir von der Natur begabt sind, das Verhältnis zwischen Licht und Klang zu finden und darzustellen. Doch darüber kann ich nicht urteilen noch klar werden«. Nicht selten sind ferner an doppelt empfindenden Personen jene beiden Arten des Empfindens gepaart beobachtet worden, deren mögliches Zusammenwirken wir aus Tiecks Gedichten erschließen wollten, nämlich Lichtphonismen einerseits, andrerseits das Assoziieren des Timbres eines Instruments mit einer Farbe. Man beachte etwa die Mitteilung, die Bleuler und Lehmann als Nr. 26 ihrer auch für den Ästhetiker hochinteressanten Materialiensammlung gegeben haben; die von ihnen beobachtete Person besaß einen entwickelten Sinn für die Klangfarbe der Violine, der Trompete, keine Färbung von Vokalen und Konsonanten, dagegen scharfe Empfindungen von Klängen bei optischen Wahrnehmungen (als: Vollmond — sanftes Rieseln eines kleinen Baches; Sternfunkeln — Spritzen eines feinen Wasserstrahls; Stille bei Sonnenuntergang). Auch für die an Tieck wahrgenommene Empfindungstatsache — für die übrigens die einzelnen Belege noch nachgetragen werden sollen —, daß nicht ein Ton anders gefärbt erscheint als ein anderer Ton auf demselben Instrumente, sondern daß ein bestimmtes Instrument seine Töne mit bestimmtem Kolorit und mit abgestuften Farbennuancen versieht, auch dafür liefert die Psychologie lehrreiche Entsprechungen. Pédrono[2]) z. B. hat einen Fall beschrieben, bei dem die Färbung einer Melodie je nach dem Instrument, auf dem sie gespielt wird, wechselt: *Un même morceau de musique, joué par différents instruments, présente des couleurs différentes. Une mélodie est jaune, exécutée par un saxophone ténor ou un harmonium, rouge si elle l'est sur une clarinette, et bleue,*

[1]) Mitgeteilt von dessen Bruder F. A. Nußbaumer in der Wiener Mediz. Wochenschrift XXIII (1873), 31.

[2]) *Annales d'oculistique* 1882, II, 228.

par un piano. Suarez de Mendoza[1]) hat einen farbenhörenden Abbé gekannt, für den die Töne des Klaviers rot waren, *d'un rouge d'autant plus sombre et plus foncé que les notes sont plus graves, d'autant plus clair qu'elles sont plus aigües.* Als eines seiner Schlußergebnisse stellt der genannte Forscher folgende Regel auf (Nr. 34): »... *certaines personnes, et le nombre n'en n'est pas rare, perçoivent une couleur déterminée, constante, sinon pour chaque timbre de voix ou d'instrument, du moins pour quelques uns. La même mélodie, jouée successivement sur plusieurs instruments de timbres variés, ne conserve pas alors la même couleur, mais prend les teintes caractéristiques des timbres mêmes*«. Welchen Einfluß mögen doch diese für gewöhnlich sowohl von Ästhetik als Stilistik unbeachtet gebliebenen Erscheinungen beim Entstehen eines Bildes, beim Zustandekommen einer Metapher, bei der Anwendung eines Worts in »übertragenem« Sinne haben! Und umgekehrt, wie interessant kann auch für die Psychologie die Zergliederung einer Dichtersprache und die Zurückführung von Bildern auf seelische Elemente werden; schade, daß die Geschichtschreiber der Doppelempfindungen nicht auf die romantische Richtung aufmerksam gemacht wurden; in literarischen Fragen unorientiert, trugen sie mit großer Anstrengung einige wenige Belege aus älteren Dichtern zusammen, ließen die dankbarsten Quellen unberücksichtigt, ja selbst bei Eichendorff haben sie vergebens Umschau gehalten[2]).

Um auf Tieck zurückzukommen: Nach dem gewonnenen Gesichtspunkte lassen sich seine auf Doppelempfindung deutenden Bilder in zwei Gruppen einteilen. Entweder hatte das Anhören eines Klangs eine Lichtempfindung zur Folge oder wurden Eindrücke andrer Sinne von Tönen begleitet. Sein reger Sinn für das, was man, auch hier schon ein Bild verwendend, »Klangfarbe« eines Instruments nennt, ist uns bei seiner am Farbenklavier geübten Kritik entgegengetreten; er ist auch an der Dichtung nicht spurlos vorübergegangen. Dieser Sinn äußert sich, wenn es in einer Jugendnovelle (8, 326) heißt: »ein und ebenderselbe Gesang, der auf jedem Instrument in andern Tönen lebt«. Er äußert sich im »Zerbino« (10, 289 ff.) bei der Charakteristik der Instrumente und gibt sich da unzweifelhaft als ins Bereich der Doppelempfindungen gehörend zu erkennen, wenn die Flöte mit den Worten redend eingeführt wird: »Unser Geist ist himmelblau, ... wir ... deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel sänftlich an«, wenn die Geige von funkelnden Lichtern, durchschimmernden Farben spricht, die im Regen-

[1]) *L'audition colorée,* 2. *éd.* Paris 1899, S. 124.

[2]) Bleuler und Lehmann, Zwangsmäßige Lichtempfindungen S. 65. Vgl. auch Nußbaumer a. a. O. Fruchtbare literarische Gesichtspunkte dagegen in französischen Arbeiten von Binet, Ségalen u. a.

bogen ziehen, und ihre Eigenart in die Verse zusammenfaßt: »es zucken die roten Scheine und spielen hinauf und sinken hinab«, wenn die Trompete auf ihre »flammenden Töne« stolz ist und auch die Hoboe mit Farbenvorstellungen spielt. Ich unterschreibe Mießners Worte, denen ich allerdings einen anderen Sinn unterlege: es ist gewiß nicht Zufall, »daß in den Gedichten, die die Stimmungen der einzelnen Instrumente wiedergeben sollen, die Farbenerscheinungen auffallend häufig und prächtig sind«. Ähnliche Vorstellungen wurden auch von anderen Geräuschen ausgelöst, vor allem von der menschlichen Stimme. Mit einer bestimmten Farbe scheint sie in Tiecks Geiste sich nicht verknüpft zu haben, aber die Empfindung eines blitzartigen Lichts oder hüpfender Funken scheint mit ihr (und mit anderen Klängen) unzertrennlich verbunden gewesen zu sein: Es »blitzerte mit süßer Gewalt das Lied durch den dunkelgrünen Wald« (Zerbino 10, 152); »Woher, du süßer Ton mit deinem Klingen? der wie ein Zauber blitzend in mich schläget« (Gedichte); »Phantasien« 86: »Siehst du nicht in Tönen Funken glimmen?«; 85: »die Musik mit funkelndem Glanz«; »den verborgenen Funken des Klanges suchen und herausschlagen«; »Sternbald« 288: »Wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen«. Auch geläufige Verknüpfungen wie die bereits erörterten »silbernen Klänge« oder wie »helle Stimmen«, »lichte Töne«, »in vollen Tönen ausstrahlen« erhalten in diesem Zusammenhang einen neuen Wert, besonders wenn man beobachtet, mit welcher Liebe Tieck das Entzünden und Verglimmen der Töne malt: »Wie die Töne sich entzünden in des Mondes goldnem Schweigen«[1]) (Genoveva 163); eine Nachtigall »zündete, wie eine Feuerflamme, rings in den Gebüschen die Töne anderer Sängerinnen an« (Phantasus 4, 115); »wie ein blauer Lichtstrahl versank der Ton« (Magelone 66). Manchmal wird durch den Ton nicht eine bloße Lichterscheinung, sondern ein vollständiges Gesichtsbild hervorgerufen; daß es sich aber dabei nicht um eine Gedankenassoziation handeln muß, sondern daß eben das Farbige den Hauptanreiz bietet, beweisen prächtige Bilder wie: »Deine Worte sind im Dunkeln wie die roten Edelsteine« (Genoveva 163); »ich hörte nichts als seinen Gesang, der durch die Nacht hingleitete, wie ein weißer Schwan über den dunkeln See« (5, 99, »Blaubart«). Die Musik kann geradezu zum Spiegel von Traumbildern werden: »wie sich in den hellen Musikwellen die zarten Füße badeten im Tanz, in den Tönen widerschien der Glanz« (Genoveva 197), wobei auch die Vorstellung der Musik als eines durchsichtigen Baches mitspielen mag. So eng gehören Vorstellungen

[1]) Dadurch vielleicht angeregt das schöne Bild bei Brentano (Godwi 137): »Leise, wie ein Lied des Dankes, zündete sich Eusebios Stimme am Monde an.«

des Gesichts und des Gehörs zueinander, daß Tieck Wendungen gebrauchen kann, wie »Lieder von aller Farbe« (5, 336), ja sogar (Lovell 6, 248): »Es klingen ungesehne Lieder in den Lüften«.

Die mitgeteilten Belege rücken die Frage nah, ob Tiecks chromästhetische Neigung nicht noch weiter ging, neben den Klängen auch andere Vorstellungen, etwa gar auch gedankliche Begriffe, mit einer Farbenempfindung zu belehnen. In der Tat scheint es, die Eigenart von Tiecks Empfinden zugegeben, als ob Bildern vom »roten Lachen«, »roten Leben«, »roten Küssen« eine neue Kraft und Anschaulichkeit und Berechtigung zugeführt würde[1]); wie denn überhaupt die rote Farbe es war, die auf den jungen Tieck die zauberischste Anziehungskraft ausgeübt hat. Ob auch bei Tieck die häufige Erscheinung der Färbung von Vokalen stattgefunden hat, kann ich nicht beweisen; daß er ihre charakteristischen Unterschiede empfand, darauf scheint wenigstens die bei ihm so beliebte Anwendung von Assonanzen zu deuten. Worte, die nicht eine bloße Wahrnehmung, sondern einen Begriff versinnbildlichen, fand ich an zwei Stellen, beidemal mit »Blau« verbunden: »Heut scheint die Sonne freundlich und ich denke an deinen Namen, denn er ist wie blauer Himmel« (Lovell: 7, 32); »deiner dacht' ich, brittischer Freund, ... und dein blaues helles Gedicht Twelf-Night stieg vor mir auf, in dem sich lustberauscht alle Gestalten im hellen Azur scherzend bewegen« (Gedichte 3, 150).

Ich wende mich der zweiten Bildergruppe zu, bei der im Gegensatz zur vorigen die Vorstellung eines Klangs ausgelöst wird. Tieck war kein musikalisch begabter Mensch: er bezeugt es selbst durch manche Aussprüche, von seinem Biographen Köpke wird dasselbe versichert und in dem Berichte des Geheimen Rates Carus (bei Köpke 2, 266) gar auf Grund einer Schädelmessung dargetan. Allerdings sagt Carus zu viel, wenn er meint, »Tiecks Anlage und Freude für Musik« sei nicht beträchtlich gewesen; die Anlage gewiß nicht, aber die Freude umso entwickelter! Jede Seite seiner Jugenddichtungen gibt Zeugnis nicht von seinem Verständnis, aber von seiner Begeisterung für Musik. Äußere Umstände, wie die Freundschaft mit Wackenroder und der Verkehr im Reichardtschen Hause, haben mitgewirkt, aber den Hauptanstoß gab (es ist unmöglich, ein Bild zu vermeiden) die innere Musik, die in Tiecks Seele klang. Berufene Kritiker haben

[1]) Vgl. auch Steinert S. 96 und 101. Die Frage nach Tiecks Farbenempfinden ist durch Steinerts ansprechende Arbeit, die sich übrigens um die Ergebnisse der bisherigen Forschung (z. B. um Mießners Zusammenstellungen) nicht bekümmert, noch nicht gelöst; insbesondere ließe sich über Tiecks Lust am Rot, über seine blauen Lichter, grünen Blitze und dann über einen gewissen subjektiven Skeptizismus der Farbe gegenüber manches vorbringen.

herausgefunden, wie in seinen Gedichten alles von Musik umspielt und umtändelt ist, wie seine Bilder vor allem aus dem Bereiche der Klänge genommen sind, wie sich der Charakter der Tieckschen Lyrik in Sang und Klang verflüchtigt und wie sehr also das Musikalische dem Dichter innegewohnt haben muß. Die Zergliederung seiner theoretischen Aussprüche hat uns in dieser von zeitgenössischen Beurteilern sowohl wie in neuerer Zeit von Haym, Petrich, Walzel und am anschaulichsten von Joël [1]) vertretenen Ansicht nur noch mehr bestärkt. Das Betrachten von Gemälden hatte, wie wir sahen, eine innere Melodie zur Folge; in Tiecks Ohr schliefen eben Klänge, die bei jedem Anlaß und vorzüglich durch Reize des Sehnervs zum Leben geweckt wurden. Darum sehe ich es nicht als Phrase, sondern als Bild, als Erlebnis an, wenn er alles klingen läßt, Blumen und Sterne, Düfte und Farben, Himmel und Liebe: »Die Liebe, die der Schöpfung All durchklingt« (Lovell); »Liebe denkt in süßen Tönen« (Phantasien 90), »da singen alle Frühlingslüfte, da duften und klingen die Blumendüfte« (Sternbald 254), »tun sich die Nachtblumen auf mit Klingen« (288), »ein Gesang rieselte durch die Blumen hin« (9, 204), »Blumen küssen sich mit Tönen« (205), »sie wußten wohl, daß die Liebe ein süßer Ton ist, der im Ohre schläft und wie aus einem Traume seine sumsende Melodie fortredet« (Magelone 59), »daß alle Pulse zu Klängen werden, daß alle Gedanken in Tönen irren« (Genoveva 196). Ganz eigenartige Klangempfindungen wurden von zwei Erscheinungen ausgelöst: von den Phänomenen des Himmels und vom Linienspiel. Wir erinnern uns jener von Bleuler und Lehmann beschriebenen Phonismen, wenn wir bei Tieck eine Musik des Mondscheins finden, nach deren Takten das Lied der Nachtigallen geht (Mondschein und Nachtigallenlieder auch in den Phantasien 43) [2]), wenn bei ihm der Himmel eine wunderliche Musik dichtet (Sternbald), der Mond mit den Sternen zusammenklingt (11, 128), der Himmelsbogen in sich klingt (Ged. 1, 41), die Sterne wie mit süßen Flötenstimmen rufen (Ged. 3, 88). Das Spiel der Linien hat ein Klingen zur Folge, das in Tiecks Bildersprache einige gleichartige Wendungen gezeitigt hat, ohne daß trotz der wiederholten Anwendung die Intensität des Empfindens nachlassen würde. Ton und Linien und Farbe dringen ja, den »Phantasien« zufolge, ineinander. Das Geberdenspiel einer schönen Frau wird, in Übereinstimmung mit diesem Postulat, als Musik empfunden: »jede ihrer sanften, reizenden Bewegungen beschreibt in Linien eine schöne Musik« (Stern-

[1]) K. Joël, Nietzsche und die Romantik S. 38 ff.

[2]) Steinert gibt a. a. O. S. 109 ein gut gewähltes Beispiel aus der »Vogelscheuche« wieder, worin »der weißlich spitze Glanz des Mondlichts« durch ein »feines Schrillen« glücklich geschildert ist.

bald 354); »Franz gedachte an Roderigos Worte, der von der Gräfin gesagt hatte, daß sie in Bewegungen Musik schriebe, daß jede Biegung der Gelenke ein Wohllaut sei« (ebenda 377); »es schwingt sich wie Musik der Bau der Glieder [1]« (Ged. 1, 235); »alles an ihr, Geberde, Gang und Stimme erklingt wie Musik und nimmt mein Herz gefangen« (Ged. 3, 277); in ausgeführter Weise an zwei Stellen des Oktavian (1, 221 und 409):

> . . . schöne
> Glieder dem Befehl gehorchen,
> Alle sind wie süße Musik,
> Welche klingt in vollen Wogen,
> Also tönen die Geberden
> Als ein Echo von den Worten
> Ihrer Augen, ihrer Blicke . . .
>
> Ich folge nicht, denn süße Harmonie
> Bewegt sich her und klingt in diesen Gliedern,
> Und wie sie geht und wandelt, ist es wie
> Ein Wollustatmen und ringsher erwidern
> Die Blumen lächelnd diese Melodie.

Für das geheimnisvolle Leben der inneren Musik ist folgender Ausspruch aus dem Abdallah (8, 97) bezeichnend: »in dir selber schlägst du die Töne an, die du aus den Wolken zu hören glaubst«; daß sich Gesichtseindrücke sofort in akustische umsetzen, wird durch einen Satz illustriert, wie: »Ach, daß der Gesang durch die Laute rauscht und nachher verstummt!« (Abdallah 46), Worte, die beim Betrachten einer Landschaft ausgesprochen werden. Immer kehren Vergleiche der Seele und der Natur mit musikalischen Instrumenten und mit dem Gesang wieder; in den zwei Jugenddichtungen, Abdallah und Lovell etwa, die noch vor der ausgesprochen romantischen Periode liegen; auch hier haben natürlich literarische Vorbilder eingewirkt, nicht in letzter Reihe Ossianische Vergleiche der menschlichen Stimme mit Naturlauten und Harfentönen, die singenden Winde, die Geistermusik. Es hieße die Tieckschen Jugenddichtungen ausschreiben, wollte man alle Wendungen hierhersetzen, die mit dem musikalischen Leben in Verbindung stehen.

Ein feines Organ für Lichterscheinungen, besonders eine Lust am

[1] Wenn Mießner S. 75 dies Bild mit den Worten erklärt: »Neben der Vergleichung ist hier für das Bewirkende, die Saiten, das Bewirkte, die Musik gesetzt, also eine Metonymie« — so heißt das, vom Mißverständnis abgesehen, die Seele eines Bilds durch einen Schulbegriff erdrücken. — Auf ähnlichen Vorstellungen beruhen auch die Sätze aus dem »Phantasus«: »Ihre Gestalt und Holdseligkeit tönt wie auf einer Harfe ewig in meinem Herzen«; »Das seidene Gewand legte sich um den schönsten Körper und wiegte sich wie Musik um die bewegten Glieder« (4, 43; 394).

Rot, gepaart mit gespanntem Hinhorchen nach innerer Musik, ein Auflösen sowohl äußerer Vorgänge der Natur als auch geistiger Vorgänge in Glanz und Ton spricht sich in Tiecks Dichtung aus. Was Wunder, daß beiderlei Erscheinungen oft parallel nebeneinander gesetzt werden! »Töne und Farben«, »Ton Blume Glanz«, »Töne Lichter Farben Sterne« gehören zu seinen Lieblingsphrasen. Zu einem wirklich dichterischen Wert erhebt sich dieser Parallelismus in einigen Gedichten, die dem geplanten Zyklus »Alma« entstammen; in ihnen wird als eines der größten Wunder angestaunt und besungen, daß den roten Lippen der Geliebten die schönsten Töne entströmen; daß sich Glanz und Ton auch in ihrem Antlitz, in ihren Augen widerspiegeln.

Aber all diese Erscheinungen: Vorliebe für Licht, Vorliebe für Ton, Vorliebe für Licht und Ton, sind nur notwendige Begleiterscheinungen jener Eigenart, die die Psychologie als Doppelempfindung bezeichnet[1]. Ich bin mir bewußt, durch diese Behauptung mit der herrschenden Ansicht in Widerspruch geraten zu sein. Man pflegt zu argumentieren: die Lust an Farbe und Klang hat bei Tieck derart überhandgenommen, daß er eines am anderen mißt und für Lichterscheinungen Vergleiche aus der Gehörswelt heranzieht. Ich kehre den Satz um: Tiecks Natur neigte zu doppeltem Empfinden, daher stand er begreiflicherweise sowohl dem Klang als dem Licht mit gesteigerter Aufnahmefähigkeit und Freude gegenüber. Mit der Annahme einer tatsächlichen Doppelempfindung hat sich die Forschung bisher nicht befreunden wollen. An den inneren Sinn, nicht an die äußeren Sinne werde in den »Phantasien« appelliert, meint Walzel; der romantische Magier ahne den tiefen Zusammenhang, der dem stumpfen Sinne verborgen bleibe; aber wer habe je anders diese Dinge gefaßt? die in Rede stehenden Stileigenheiten seien natürlich nicht auf sogenannte Synästhesien gegründet, daher sei der von Pissin angewandten Formel von »literarischen Symbolen« völlig beizustimmen. Walzel gebraucht hier eine Begriffsscheidung, die ich durchaus nicht mitmachen kann, denn ich kann in diesem Falle die »äußeren« und die »inneren« Sinne nicht so starr auseinanderhalten. Ich halte seinen Ausführungen die Frage entgegen: Bei welchem Dichter, bei dem auf Synästhesien erkannt wurde, spielt der »innere« Sinn keine Rolle? Bei welchem Dichter ist in dieser Beziehung das »magische« Element völlig ausgeschlossen? Läßt sich etwa in Baudelaires Versen das mysti-

[1]) Auf Doppelempfindung, bei der jedoch neben dem Gehör nicht der Gesichtssinn, sondern der Geruchssinn in Mitleidenschaft gezogen ist, möchte ich auch eine Wendung aus den »Sieben Weibern des Blaubart« (9, 135) zurückführen: »auf einen Wink der Fee erscholl eine äußerst liebliche Musik, die wie ein Wohlgeruch durch das Gemach zog, und leise an den Felsenwänden klang.«

sche, und ich darf wohl auch sagen: das literarische Symbol durch die Betätigung bloß des »äußeren« Sinnes erklären? oder in E. T. A. Hoffmanns Träumen? Der ästhetischen Qualität von Tiecks Bildern soll durch diese Namen kein unverdientes Lob gespendet werden; daß Tieck, seiner Natur entsprechend, »gebildert« habe, wird man zugestehen dürfen, ebenso wie es mir festzustehen scheint, daß er die ihm eigene Fähigkeit durch Reflexionen zerfasert, durch Übertreiben der Unmittelbarkeit beraubt hat, daß er zu eigentlich tiefem Erfassen der übersinnlichen Zusammengehörigkeit nur selten und nur in wenigen packenden, aggressiven, rücksichtslosen Wendungen gelangt ist. Aber wenn man eine psychologische Deutung gelten läßt, so wird auch das Urteil über die Ausschweifungen der Einbildungskraft milder klingen, und, vor allem, den von Petrich her tradierten Behauptungen einer als Kunstmittel beabsichtigten Abschwächung der Bildersinnlichkeit wird der Boden entzogen. Denn auf die Anschauungsweise des Dichters kommt es bei einem Bilde zu guter Letzt an.

Ein Motiv von Tiecks Stileigentümlichkeit ist noch nicht berührt worden; vielleicht hat gerade dies Motiv dazu beigetragen, daß man in seinen Bildern bloße Konstruktionen erblicken wollte: beim Ineinanderfließen der Sinneseindrücke spielt nicht nur Reflexion, sondern tatsächliches Träumen eine bedeutsame Rolle. Sternbald (176) gelingt es im Traume, Nachtigallenlieder in ein Gemälde hineinzulocken; Schmerzenreich (Genoveva 288) scheint es im Traum, als ob Glanz und Ton ineinanderschäumten; Magelone (S. 72) träumt von Tönen, die sich wie ein goldenes Netz um sie schlingen; und Lovell gibt (6, 351 f.) eine tiefdringende Beschreibung des erträumten Phänomens: »Als Kind träumt' ich einst, die ganze Welt ginge unter, und aus allen den ungeheuren Massen schmolzen einzelne Töne heraus, die sich nun durch den leeren Raum spielend bewegten und umeinander gaukelten und sich verschlangen und bunt durcheinander wühlten. Bald versank der helle Ton in den tieferen, und dann erklang ein wunderbares Gemisch; bald spaltete sich ein dumpfer tiefer Klang, wie ein Farbenstrahl in viele helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren, und wieder in den mütterlichen Ton zurückfielen. Ich hörte das wunderbarste Konzert, das mich in der ungeheuren Leere mit Schwindel erfüllte, so daß ich bald nichts mehr hörte, und in einen tiefen bewußtlosen Schlaf versank. — Ich weiß, daß dies für die meisten Menschen Unsinn ist, aber vielleicht ließe sich in dieser Ahnung der Wahrheit (denn das sind gewiß immer diese Spiele der Phantasie) ein sehr tiefer Sinn erforschen, wenn meine Beobachtung ebenso fein wäre, als der Sinn, der diese Erscheinung hervorbrachte, wenn ich nicht von den Armen

des Irdischen zu fest gehalten würde, und sich immer neue Bilder zwischen mein Auge und den beobachteten Gegenstand schöben: kurz, wenn ich mich in einer ebenso glücklichen Himmelsverklärung, in einem ähnlichen Traume kommentieren könnte.« Es wurde an so vielen Stellen des Romans eine unmittelbare Beziehung auf Tiecks Seelenleben erkannt: sollte er nicht in dieser ganz persönlich und intim gehaltenen Schilderung aus eigenen Erlebnissen geschöpft haben? Ich sehe die Stelle nicht nur als eine Selbstbeobachtung an, sondern als das ganz typische Bekenntnis eines Menschen, der zu Doppelempfindungen hinneigt. Da ist das so bezeichnende, an Scham grenzende Bewußtsein, daß es sich um eine Ausnahmserscheinung handelt, das bei manchen Dichtern wie bei Hoffmann und auch bei Tieck[1]) zur Selbstironie führen kann; dann aber finden wir in Tiecks Erzählung ein noch wertvolleres Geständnis: das, was sich seinem träumenden Sinne geoffenbart habe, das lasse sich nicht in adäquaten Worten wiedergeben[2]), er gesteht ein, seine Beobachtung sei nicht so fein als der Sinn, der die Erscheinung hervorgebracht habe. Und in der Tat: den Vorgängen der Synästhesie gegenüber muß sich ein noch so scharfer Beobachter in Verlegenheit befinden; um die ihnen mit sinnlicher Deutlichkeit vorschwebenden Bilder auszudrücken, greifen die »Doppelempfindenden« zu Vergleichen, aber ihre Sprache tastet, ihre Schilderungen hinken der inneren Wirklichkeit nach, sie müssen Behelfe suchen, sich verständlich zu machen. Daraus jedoch — und hier knüpfe ich an die im einleitenden Kapitel gegebenen Voraussetzungen an — leitet sich in literarischen Fragen ein anderes Bedürfnis her: sobald eine Doppelempfindung nicht bloß empfunden wird, sondern in Worten festgehalten, zum Bestandteil der

[1]) In »Hanswurst als Emigrant« (1795; Tiecks Nachgelassene Schriften 1, 80) heißt es in einer sichtlich parodierenden Tirade: ». . . beim Gesang der Nachtigallen, die sich wie lodernde Feuerwerke dem Ohr entzünden, — o mein Herr, ich falle in Ohnmacht vor Unsinn!« Einen wahrscheinlich auf Brentano gemünzten übertriebenen Bewunderer läßt Tieck im »Autor« (13, 310) reimen: »Und es flimmern in den Schimmern süße Töne, ach wie Schöne!«

[2]) Etwas Ähnliches liegt vielleicht einer dunkeln, von Boehmeschen Symbolen überfüllten Stelle des »Runenbergs« (4, 236) zu Grunde, wo von einer Angst gesprochen wird, die sich des Körpers und des Geistes bemächtige beim Ansehen aller eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl. — Der oben angegebene Grund der Unsicherheit, des Ungewohnten mag auch erklären, warum die Bildersprache so oft bei Vergleichen mit »wie« stehen bleibt, ohne zu wirklichen »Tropen« zu gelangen; man wäre versucht anzunehmen, die häufige Verknüpfung der Phänomene durch ein »Wie« schließe ein tatsächliches starkes Empfinden aus: daß dem nicht so ist, wird jeder Kenner der Literatur über Doppelempfindungen zugeben, denn auch die mit intensivstem Farbenhören begabten Menschen müssen sich mit Komparationen behelfen.

dichterischen Sprache werden soll, kann der Dichter nicht umhin, sich an die bereits vorgebildete Ausdrucksweise anzulehnen; daher die Bedeutung literarischer Entlehnungen. Aber all die Vorbilder, die natürlich nicht mehr in ihrer Gesamtheit ermittelt werden können, erklären nicht das letzte; wohl halfen sie Tiecks Bildersprache sich entwickeln: Bekenntnisse ins Leben zu rufen waren sie nicht mächtig genug. Aus den verschiedensten Quellen flossen ihm Anregungen zu einer bereits vorhandenen Neigung zu. Ohne Vorbilder wäre er vielleicht über ein unsicheres Hin- und Herschwanken nicht hinausgekommen, hätte sich seine Anlage nicht mit derselben Macht durchgesetzt.

Der Heide Heinse und der Mystiker Boehme, der Praktiker Castel und die romantische Theorie wirkten zusammen, um eine Eigenheit zu unterstützen, die auch für die übrigen Anhänger der romantischen Schule hohe Bedeutung behalten hat. Es wird einen eigenen Abschnitt in einer »Geschichte der Doppelempfindungen« erfordern, nachzuweisen, wie es in der Romantik von tönenden Farben und leuchtenden Klängen schwirrt und wie die einzelnen Wendungen in näherer oder weiterer Verwandtschaft zu Tieck und zu irgend einem seiner Lehrmeister stehen. Weder Wackenroder noch Novalis blieben von der Mode völlig unberührt; Arnim und Brentano übernahmen gleichfalls die Tieckschen Formeln; Graf Loebens Phantasie ward von Boehme-Tieckschen Symbolen angeregt [1]) und wirkte vorbildlich auf die Farbenseligkeit Eichendorffs; und die romantischen Anregungen haben dann in E. T. A. Hoffmanns Sprache Bilder von großartiger Kraft und Offenbarung erstrahlen lassen.

[1]) Des näheren führe ich dies, in einer Besprechung der Pissinschen Neuausgabe Loebens, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte aus.

XIX.

Über Umfrage und Sammelforschung in der Ästhetik.

Von

Vernon Lee.

Der folgende Fragebogen, die verschiedenen Arten musikalischen Genießens betreffend, wird den Lesern der Zeitschrift für Ästhetik nicht so sehr mit der Hoffnung auf Beantwortung vorgelegt, als vielmehr in der Absicht, gewisse Methoden der ästhetischen Forschung zu erklären und zu besprechen. Ob es mir gelingen wird, durch diesen Fragebogen nutzbares Material zu sammeln, ob dergleichen Fragebogen überhaupt für ähnliche Fälle brauchbar sind; dies sind Fragen, welche Tatsachen und Theorien in sich begreifen, deren genaue Untersuchung im gegenwärtigen Entwicklungsstadium dessen, was eines Tages die Wissenschaft des Schönen und der Kunst werden mag, ganz unentbehrlich ist.

Daher wird vielleicht auch die Erzählung, wie ich dazu kam, diesen Fragebogen zusammenzustellen, und die Erklärung dessen, was ich dadurch zu bewirken hoffe, anderen Forschern auf demselben Gebiet von Nutzen sein, indem sie dadurch den Anstoß erhalten, von neuem zu bedenken, nicht nur welche Methoden zur Erforschung der ästhetischen Probleme angewandt werden können, sondern welcher Art diese Probleme überhaupt in Wirklichkeit sind. Mein persönlicher Beitrag zur Diskussion wird am besten dadurch entrichtet, daß ich sozusagen die Lebensgeschichte dieses speziellen Fragebogens liefere.

Ich bin immer der Überzeugung gewesen, daß die Musik, wenn es nur möglich wäre, sie einer unverfälschten psychologischen Untersuchung zu unterziehen, das allergünstigste Feld für ästhetische Forschung sein würde. Hier fände man die bedeutsamsten Tatsachen und anderwärts anzuwendende Hypothesen, die auch — wenn erst gewisse Anfangsschwierigkeiten überwunden wären — am wenigsten durch verwandte oder fremde Erscheinungen verwirrt und verdunkelt würden. Die Musik — dies habe ich immer geahnt — sollte die eigentliche Eingangstür zur Ästhetik sein. Aber diese Tür schien fest

verriegelt; nichts deutete darauf hin, daß andere den Schlüssel dazu entdeckt hätten, und meine eigene, sehr unvollkommene musikalische Veranlagung und Ausbildung raubte mir gänzlich die Hoffnung, selber der Finder dieses Schlüssels zu sein.

Daher habe ich im Verlauf von fünfundzwanzig Jahren meine Wißbegierde in Bezug auf diesen Gegenstand mit Entschiedenheit bekämpft und mir nicht gestattet, Blicke in diese Richtung zu werfen, außer wenn musikalische Probleme auftauchten, die mit den mich in den bildenden Künsten und der Literatur beschäftigenden gleich oder ihnen verwandt zu sein schienen. Von diesem Gesichtspunkt aus wurde ich durch eine Hypothese gefesselt, die in einem unlängst erschienenen Buch »*La Logique des Sentiments*« meines verehrten Freundes und Meisters Th. Ribot aufgestellt wird. In dürren Worten zusammengefaßt ist Ribots Hypothese die folgende. Angenommen, daß es — wie er glaubt — eine Art rückständiger, abstrakter Erinnerung an die verschiedenen Stimmungen und Affekte gibt, welche fähig sind, unabhängig von der Erinnerung an die besonderen Umstände, unter denen sie ursprünglich erweckt wurden, wieder aufzuleben, so würde sich die Musik ganz speziell an diese emotionelle Erinnerungsfähigkeit *(mémoire affective)* wenden und sie für ihre Zwecke ausbeuten. Dieser Gedanke erweckte meine Aufmerksamkeit, weil ich in ihm die Möglichkeit einer Analogie mit der Einfühlungstheorie von Th. Lipps und der »Inneren Nachahmung« von Groos vermutete, Theorien, die ich seinerzeit in der *Quarterly Review*[1]) und der *Revue Philosophique*[2]) besprochen hatte; wie auch mit den Tatsachen und Hypothesen, die C. Anstruther Thomson und ich in einem ersten, wenig ausführlichen Versuch »*Beauty and Ugliness*«[3]) vorgebracht hatten. Ich fühlte mich jedoch durchaus nicht geneigt, die Ribotsche Vermutung ohne weiteres anzunehmen, und blieb unentschieden, sowohl was die Existenz einer *mémoire affective*, als auch was die emotionellen Wirkungen betrifft, die Ribot, wie die meisten Musikästhetiker — Hanslick und Gurney ausgenommen —, als das unbestreitbare Vorrecht aller Musik voraussetzen. Es kam mir jedoch der Gedanke, daß, wenn eine solche *Mémoire affective*, d. h. ein emotionelles, mehr oder weniger von den Bildern und Begriffen begleitender Umstände losgelöstes Residuum, tatsächlich mit der Gefühlswirkung der Musik in Zusammenhang steht, diese Gefühlswirkungen folgerichtigerweise direkt proportional dem Grade sein müssen, bis zu welchem die Fähigkeit, Gemütszustände

[1]) *Quarterly Review*, April 1904 — »*Recent Aesthetics*«.

[2]) *Revue Philosophique LIV. Juillet-Décembre 1902.* »*Travaux récents de l'Esthétique Allemande.*«

[3]) *Contemporary Review. Oct.-Nov. 1897.* »*Beauty and Ugliness*«.

wieder aufleben zu lassen, in den verschiedenen Individuen vorhanden ist.

Daraufhin begann ich, ohne meine Idee den betreffenden Personen zu verraten, verschiedene meiner Bekannten über zwei Punkte auszufragen, die ich mich bemühte, gänzlich auseinander zu halten. Erstens: ihre Empfänglichkeit für die Gefühlswirkungen der Musik; und zweitens: ihre gewohnheitsmäßige Fähigkeit, vergangene Zustände der Gemütsbewegung wieder zu durchleben, sowie ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit, sich von emotionellen Assoziationen, welche gewisse Stätten oder Gegenstände für sie haben könnten, frei zu machen. Ich stellte selber die Fragen und schrieb sofort einen Auszug der erhaltenen Antworten nieder. Auf diese Weise prüfte ich neun Personen; einige davon waren ausgesprochen musikalisch, die anderen entschiedene Freunde der Musik. Im großen ganzen fand ich, daß die Tendenz zu emotioneller Beeinflussung durch Musik bei solchen Personen am stärksten war, die sich zugleich zu der Fähigkeit bekannten, vergangene Affekte wieder aufleben zu lassen, eine Fähigkeit, die ich erprobte, indem ich die Frage stellte: bis zu welchem Grade angenehme gegenwärtige Umstände durch schmerzliche Assoziationen aufgehoben werden könnten, z. B. ein landschaftlich reizender Aufenthalt durch irgend ein an demselben Ort früher stattgefundenes trauriges Ereignis ungünstig beeinflußt würde.

Im Lauf dieser ersten von mir vorgenommenen Prüfungen wurde es mir jedoch durch die erhaltenen Antworten klar, daß, welcher Art auch die Beziehung zwischen emotionellem Gedächtnis und der Empfänglichkeit für Musik sein mochte, noch mit einem anderen Moment in dieser Sache zu rechnen sei, nämlich dem Grade tatsächlichen Musikinteresses selbst. Denn es stellte sich heraus, daß unter neun befragten Personen die musikalisch begabtesten und ausgebildetsten es waren, die im großen ganzen am wenigsten »menschlichen Affekt« mit der Musik verbanden. Es ergab sich nämlich folgendes. Erstens, daß die Musik fähig ist, Gemütsbewegung hervorzurufen (in dem Fall einer der befragten Personen bis zu dem Grade, daß sie den Tag darauf »wie mit zerbrochenen Gliedern« gewesen war), ohne daß diese Gemütsbewegung sich in irgend welche menschliche Kategorien hätte einreihen lassen. Die Wirkung war nicht einer besonderen Art des Ausdrucks, sondern allein dem Grad der Vorzüglichkeit zuzuschreiben, da unbedeutende Musik die schon erwähnte Person gleichgültig ließ und alle gute Musik, von welcher Art sie auch war, »ihr den Himmel öffnete«. Zweitens, daß die menschliche Emotion von einer meiner Versuchspersonen auf eine so überwältigende Art gefühlt wurde, daß ihr dadurch alle Musik beinah zur Qual wurde, während andere hingegen solche menschlichen Affekte in einer mehr oder

weniger objektiven Art empfanden, als etwas dem Komponisten oder sozusagen dem Musikstück Zugehöriges, das die entsprechende Empfindung nur gleichsam als Mitgefühl im Hörer erweckte. Noch eine andere Klasse von Versuchspersonen gab an, daß die Musik abwechselnd die Affekte des Tonsetzers und die des Hörers auszudrücken schien. Drittens fand ich, daß all diese verschiedenen Weisen, auf Musik zu reagieren, in demselben Individuum je nach der Art der Musik und je nach der Stimmung des Individuums bedeutend wechselten: diejenige Person unter den neun befragten, deren menschliche Affekte am meisten durch Musik erregt werden (in dem Maß, daß ihr die meiste Musik beinah unerträglich ist) und die zugleich diejenige unter den neun ist, die am wenigsten von Musik versteht und am seltensten Gelegenheit hat, sie zu hören, gab zu, daß es gewisse Musikarten, besonders Werke von Bach, gäbe, welche ihr verhältnismäßig gefühlsfrei zu sein schienen, während anderseits die musikalisch begabteste meiner Versuchspersonen (welche vorzüglich musiziert und bis zu einem gewissen Grade zu komponieren versteht) sich für unfähig erklärte, die außerordentlich starke Aufregung zu begreifen, welche sich vieler Menschen bei gewissen Stellen in Wagners Opern bemächtigt, da sie selber Wagners Musik entweder als musikalisch hochinteressant und genaue Aufmerksamkeit erfordernd, oder sonst nur als ausgesprochen langweilig empfände.

Das Ergebnis dieser ersten Untersuchungen war daher, die Frage weit über ihren ursprünglichen Sinn: das Verhältnis zwischen der *mémoire affective* und der Leichtigkeit, durch Musik persönlich erregt zu werden, auszudehnen. Ja, ohne die geringste Absicht meinerseits, und allein als Ergebnis der mir zu teil gewordenen Antworten, verwandelte sich die Formel meiner Wißbegierde allmählich in die Frage: »Was verstehen die verschiedenen Individuen unter musikalischer Gemütsbewegung? Ruft die Musik verschiedene Kategorien der Gemütsbewegung hervor? Sind diese aus der besonderen Art der Musik, oder aus der Gemütsart, oder der jeweiligen Stimmung des Hörers, oder aus beiden, und in welchem Verhältnis, abzuleiten?« Und diese Frage erweiterte sich allmählich in das umfassende Problem: »Warum und auf welche Weise werden verschiedene Individuen durch Musik im allgemeinen und durch besondere Arten der Musik im besonderen affiziert?« Hier muß ich nun berichten, daß auf Grund des mündlichen Kreuzverhörs zwei der befragten Personen über ihre musikalischen Erfahrungen nachzudenken begannen, und daß sie auf meine Bitte hin Verbesserungen und Verdeutlichungen ihrer ersten Aussagen für mich niederschrieben. Diese ausführlicheren Berichte bewiesen mir aufs neue die außergewöhnliche Mannigfaltigkeit und Verwickeltheit der Erschei-

nung, die ich zu untersuchen begonnen hatte, und ermutigten mich, auch noch andere Personen um schriftliche Beantwortung meiner Fragen zu ersuchen.

Da ich wußte, wie nützlich es ist, gewisse Hauptpunkte im Auge zu behalten, so stellte ich eine kleine Liste von ungefähr zehn Fragen zusammen, die zusammen etwa zwei Druckseiten einnahmen. Dieser Fragebogen, den ich auf Französisch und Englisch geschrieben hatte, und den ich nur an ausgesprochen musikalische Menschen sandte, brachte mir zwanzig geschriebene Mitteilungen ein, die sämtlich, bis auf zwei, von mir bekannten Persönlichkeiten herrührten. Diese Antworten waren zum Teil Analysen der Stimmung, in welcher der betreffende Schreiber irgend ein bestimmtes, typisches Musikstück gehört hatte; eine psychologisch besonders bewanderte Versuchsperson beschrieb mit größter Genauigkeit ihre Art, ein Beethovensches Trio zu hören, eine andere, gleichfalls höchst musikalisch, zergliederte in viel objektiverer Weise die Bewegungen, Stimmungen und Gefühle, die durch die verschiedenen Teile von zwei Beethovenschen Sonaten in ihr erweckt wurden. Häufiger jedoch bestanden die Antworten in einem Zusammenfassen von Erfahrungen und, in einigen Fällen, in außerordentlich interessanten musikalischen Autobiographien, ausführlichen Berichten über die Entwickelung der musikalischen Empfänglichkeit und die besonderen Neigungen des Schreibers. All diese Antworten enthielten eine große Summe ungeordneter Einzelheiten, durch die ich plötzlich Einblick darin gewann, welche wichtige Rolle die Musik in manchen Menschenleben spielt; eine Erkenntnis, die auf mich vielfach wie Offenbarung wirkte.

Denn, wenn ich auch natürlich niemals angenommen hatte, daß die musikalischen Erfahrungen aller Menschen die nämlichen seien, oder auch nur in wenige Kategorien zerlegt werden könnten, so hatte ich mich doch wie die meisten Ästhetiker daran gewöhnt, eine typische musikalische Erfahrung vorauszusetzen, und diese typische musikalische Erfahrung war — gerade wie bei anderen Ästhetikern üblich — keine andere gewesen als einzig und allein meine eigene. Meine eigene, d. h. meine undeutliche, als selbstverständlich angenommene, in Bezug auf gewisse Theorien und Denkgewohnheiten konventionell gedachte Erfahrung, nicht einmal (wie ich es jetzt vor mir selber zu formulieren beginne) im Licht einer geringen Kenntnis dessen, was anderer Menschen Erfahrung sein mag, gesäubert und geordnet. Wenn dies eine Übertreibung scheinen sollte, so will ich hier das für einen Ästhetiker demütigende Bekenntnis ablegen, daß ich, weil ich selber das Gedächtnis für gleichzeitig erklingende Töne nicht besitze, eine wer weiß wie lange Zeit meines Lebens in der Annahme verbracht

hatte, daß andere Menschen ebenso unfähig sein müßten, Harmonien im Gedächtnis zu behalten, und daß jede Art musikalischen Erinnerns, wie bei mir, von Empfindungen in den Stimmorganen begleitet sein müßte.

Indem ich somit eingestehe, wie gering und einseitig, wie zugleich selbstüberzeugt und konventionell, wie wirklichkeitsfremd mein Begriff vom musikalischen Genießen gewesen ist, ehe ich begann meine Bekannten zu befragen, liefere ich gleichzeitig die Erklärung dafür, weshalb ich in allen ästhetischen Dingen der Sammelforschung einen so großen Nutzen beimesse. Und dieser Nutzen ist derselbe, den ich mit der ästhetischen Autobiographie [1]) und dem Tagebuch künstlerischer Erfahrungen [2]) zu erzielen hoffte. Nun bin ich mir vollkommen bewußt, daß viele Ästhetiker und sogar eine große Anzahl Psychologen diesen Nutzen leugnen und behaupten werden, daß jede, auch die gewissenhafteste Selbstprüfung eine ganz aussichtslose Methode ist, weil die Selbstbeobachtung das zu beobachtende Phänomen verändert. Ebenso bin ich mir bewußt, daß andere wieder betonen werden, ästhetische Probleme könnten nicht eher der Erfahrung und Beobachtung unterworfen werden, bevor die elementaren Vorgänge des geistigen Lebens vollständig aufgeklärt sind. Ich will diesen beiden Gegnern zugestehen, daß ein gut Teil Wahrheit in ihren Einwänden liegt. Ich räume ein, daß der ästhetische Genuß von Personen, die im Augenblick des Genießens gewisse Vorgänge ihrer Vorliebe für oder Abneigung gegen ein bestimmtes Bild zu unterscheiden vermögen (wie ich es in meinem Galerietagebuch getan habe), oder von Personen, die — wie einige Beantworter meiner Fragebogen — nachträglich die ihnen eigentümliche Stellung gegenüber der Musik zu schildern fähig sind, ich räume ein, daß dieses bewußte und zergliederbare Genießen von dem Genießen des völlig naiven Beschauers und Hörers — der dermaßen von dem Erblickten oder Gehörten eingenommen wird, daß er ganz unfähig ist, darüber zu berichten — durchaus verschieden ist. Ja, ich will sogar zugeben, daß das künstlerische Erleben, das im selben Augenblick aufgezeichnet oder nachträglich zusammengefaßt werden kann, nicht das vollkommenste und reinste sein mag. Ich will schließlich noch hinzufügen, daß, wenn jemand eine Maschine erfinden wollte, die automatisch die verschiedenen und verschiedentlich in Zusammenhang stehenden Prozesse des ästhetischen Erlebens aufzeichnen könnte, ich der erste sein würde, eine solche neue Untersuchungsmethode freudig willkommen zu heißen

---

[1]) *Revue Philosophique LVI (Juillet à Décembre 1903). Psychologie d'un écrivain sur l'Art.*

[2]) *Revue Philosophique LIX (Janvier à Juni 1905). Essai d'esthétique empirique.*

und sie sofort zur Vervollkommnung oder gar zum Ersatz meines bisherigen Verfahrens anzunehmen. Aber einstweilen scheinen mir unvollständig beobachtete Tatsachen immer noch besser als gar keine, und wenn wir über Schönheit und Häßlichkeit, über die Verrichtung der Kunst und alle die anderen Fragen der Ästhetik diskutieren sollen, so rede ich lieber über Tatsachen, und wären sie auch noch so unvollkommen festgestellt und schlecht geordnet, als über bloße Definitionen und aprioristische Behauptungen. Was aber die Psychologen betrifft, die uns anempfehlen, erst die elementaren Vorgänge des geistigen Lebens verstehen zu lernen, ehe wir uns an die Erforschung der höheren Formen begeben, so möchte ich ihnen erwidern, daß die Ästhetik, gleich der Soziologie und ähnlichen Wissenschaften, fortfahren muß, ihre besonderen Tatsachen zu sammeln und zusammenzustellen, ihre eigenen, speziellen Probleme und Hypothesen zu formulieren, um alle etwaigen neuen Lichtstrahlen auffangen zu können, die von der elementaren Psychologie auf sie fallen mögen; daß die ästhetischen Probleme als solche festgestellt sein müssen, ehe andere, ausgebildetere Teile der Geisteswissenschaft zu ihrer Lösung beitragen können, und daß diese ästhetischen Probleme eben nur auf Grund der verschiedenartigsten Untersuchungen der Tatsachen ästhetischer Erfahrung abzugrenzen sind.

Es kann aber ein anderer, viel schwerer wiegender Einwand gegen das Studium der Ästhetik mittels persönlicher Selbstbeobachtung und Selbstprüfung erhoben werden, ein Einwand, der — ich muß es sagen — viel eher einem bescheidenen Erforscher ästhetischer Tatsachen, wie ich es bin, beikommen wird, als den Psychologen und Philosophen. Dieses gewichtige Bedenken ist ganz einfach dies, daß das beste, sicherste und vollkommenste Verzeichnis der ästhetischen Neigungen und Ansprüche in den Kunstwerken zu finden ist, die ja durch alle Zeiten hindurch als Antwort auf solche ästhetischen Neigungen und Ansprüche geschaffen worden sind. Von dieser Wahrheit kann niemand tiefer durchdrungen sein als ich; ja ich tue mir etwas darauf zu gut, sie (so viel ich weiß als erster) in einer Mitteilung an den Psychologenkongreß von 1904 zusammengefaßt zu haben: *»Il ne faut pas, pour l'instant, vouloir définir le Beau, mais le chercher, le guetter, en analyser les conditions objectives dans l'oeuvre d'art ... Car le Beau écrit sa formule mystérieuse dans l'oeuvre d'art«* [1]). Das Analysieren und Vergleichen von Kunstwerken, sowohl im einzelnen als auch gruppenweise, ist meiner Ansicht nach die hauptsächliche, die endgültige Methode, mittels derer die Ästhetik eines Tages reine Wissenschaft

---

[1]) *Problèmes et méthodes de l'esthétique contemporaine (Atti del V. Congresso di Psicologia, p. 462).*

werden mag. Wir werden ein gut Teil Psychologie begriffen haben, wenn wir erst einmal die Komposition der Linien und Flächen auf einem Lionardoschen Karton verstehen[1]); wir werden vielleicht noch mehr davon begreifen, wenn wir, Th. Lipps folgend, die häufigst wiederholten Anordnungen von Basis und Ausbauchung in der alltäglichsten, bescheidensten Töpferarbeit erfassen; und vielleicht würde uns das Studium der verschiedenen Kombinationen von Rhythmus, Betonung und Intervallen im gewöhnlichsten Gassenhauer besser über das wirkliche Wesen der Musik aufklären als die scharfsinnigsten Erörterungen eines Hanslick und Gurney. Nicht oft genug kann ich wiederholen, daß die Ästhetik vor allen Dingen im Kunstwerk selbst studiert werden muß. Jedoch halte ich es nicht für möglich, das Kunstwerk selbst zu erforschen, ohne die Art und Weise untersucht zu haben, in der es den wahrnehmenden Geist affiziert, da die Befriedigung eines solchen wahrnehmenden Geistes der eingestandene oder uneingestandene Zweck jedes Kunstwerks ist. Das objektive Studium von Form und Ausdruck ist unausführbar ohne einige Kenntnis ihrer subjektiven Wirkungen, und ehe wir klassifizieren können, was uns gefällt oder mißfällt, müssen wir etwas von der Art und Weise wissen, wie wir Beifall oder Mißfallen empfinden.

Mir scheint, als ob dieser Teil der Ästhetik ganz erstaunlich vernachlässigt sei. Wenn man die besten ästhetischen Abhandlungen liest, wird man zu der Annahme verleitet, daß der Widerhall, den die verschiedensten Individuen auf dasselbe Kunstwerk geben, und die Reaktion desselben Individuums an verschiedenen Tagen, immer und absolut unveränderlich seien. Es muß einen Menschen, dessen Leben zum größten Teil in der Nähe von Kunstwerken verbracht wurde, ernstlich skeptisch stimmen, wenn er bedeutende Forscher kurzer Hand von »ästhetischer Freude« und »ästhetischer Ergriffenheit« reden, aber selten, wenn überhaupt, die Existenz jener Momente ästhetischer Unempfänglichkeit erwähnen hört, die so viel Licht auf das Zusammenwirken des wahrnehmenden Subjekts mit dem Kunstwerk wirft, die den Einfluß erhellt, den körperliche und geistige Zustände auf die Entstehung solchen Mitwirkens haben. Ohne diese Mitarbeit der aktiv-empfänglichen Seele brauchte kein Kunstwerk zu existieren und wäre es ganz gewiß niemals entstanden.

Dies alles aber sind Fragen der Unterschiede in der Aufmerksamkeit und im Interesse, Unterschiede der gefühlsmäßigen Verkettung

[1]) Ich möchte an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf eine solche Analyse lenken, die in einer dem Gegenstand gänzlich fernstehenden Monatsschrift »Die Schweiz« (Jahrgang 1905/6), von meiner Schülerin, Dr. M. Krebs aus Zürich, veröffentlicht worden ist (»Im Reiche des Schönen und der Kunst«).

zwischen Mensch und Mensch, zwischen einem Tag und einem anderen, zwischen diesen und jenen Umständen; wesentliche Fragen der Ästhetik, die allein durch das Studium der eigenen ästhetischen Erfahrung, sowie derjenigen unserer Mitmenschen, entschieden oder wenigstens der Beantwortung entgegengeführt werden können. Und aus diesem Grunde möchte ich — wie sehr ich auch die genaueste objektive Durchforschung des Kunstwerks anempfehle, wie sehr ich danach trachte, dieser Forderung selber nachzukommen — das Beispiel der unvollkommeneren, bescheideneren, aber ebenso unentbehrlichen persönlichen Mitteilung geben, des Studiums der ästhetischen Bedingungen in uns selbst (wie ich es in meinem Galerietagebuch versucht habe) und in unseren freundwilligen Mitarbeitern, wie es durch den folgenden Fragebogen angeregt werden soll. Für jede Beantwortung des Fragebogens werde ich dankbar sein.

Fragebogen

über die individuelle Empfänglichkeit für Musik.

Es ist mein Wunsch, durch die Beantwortung der folgenden Fragen einiges über die verschiedene Art und Weise zu erfahren, wie verschiedene Individuen die Musik empfinden, besonders in Bezug auf ihre emotionelle Macht. Die Fragen sind zum größten Teil paarweis, als Alternativen, abgefaßt worden. Dies ist aber nur geschehen, um den Gegenstand klarer zu gestalten; und in vielen Fällen wird der Befragte unfähig sein, mit einem genauen Ja oder Nein zu antworten; er wird einsehen, daß es bisweilen »Ja und Nein« oder »mehr oder weniger« oder »zuweilen das eine, zuweilen das andere« heißen muß. Es hat kein Bedenken, derartige Antworten zu geben, wenn sie einer persönlichen Erfahrung entsprechen; nur soll der Antwortende sie so ausführlich wie möglich gestalten und sich nicht auf ein kahles Ja oder Nein beschränken. Denn meine Absicht und mein Ziel ist, durch andere eine Menge Dinge zu erfahren, die in meinen Fragen noch gar nicht vorausgesehen sind; diese bezwecken weiter nichts, als es dem Befragten zu erleichtern, daß er seine Gedanken sammle und ausspreche.

Die Reihenfolge der Antworten braucht sich nicht notwendigerweise nach der Reihenfolge der Fragen zu richten. Es ist jedoch dringend erwünscht, daß sämtliche Fragen beantwortet und ihre Nummern, wenn auch außer der Reihenfolge, genannt werden. Es kann dies auch am Schluß einer musikalischen Biographie oder Selbstprüfung durch den Befragten geschehen. Sollte eine Frage unverständlich sein, so wird gebeten, die Nummer zu bezeichnen und als Antwort »Mir unverständlich« daneben zu setzen. Die mit Sternchen versehenen Fragen sind mir besonders wichtig und sollten wenn möglich ausführlich, jedenfalls aber mit Ja oder Nein beantwortet werden.

I. Finden Sie, wenn Sie textlose Musik oder Musik ohne suggestiven Titel hören oder an sie zurückdenken, daß sich Ihre Gedanken ganz von selbst in Ausdrücken menschlicher Gefühle formulieren, sei es a) als ob der Komponist sein eigenes oder eines Dritten inneres Drama erzählt, oder b) als ob er Sie befähigte Ihre eigenen Seelenerlebnisse zu erzählen?

*II. Verändert reine Musik Ihren emotionellen Zustand oder Ihre Stimmung? Läßt sich letztere — und bis zu welchem Grade — durch Musik in eine andere

verwandeln? Kann Sie die Musik fröhlich machen, wenn Sie traurig sind, lebenslustig, wenn Sie sich matt fühlen, oder umgekehrt? a) Hält in diesem Fall die Wirkung vor, nachdem die Musik aufgehört hat? b) Ist die Veränderung eine endgültige? c) Können Sie aus eigener Erfahrung irgend ein Beispiel solcher Veränderungen Ihrer Stimmung durch den Einfluß wortloser Musik anführen? d) Hat Musik — unabhängig von irgend welchem Text — jemals in Ihnen zweifellos körperliche Symptome der Gemütsbewegung hervorgebracht (Tränen oder ein Würgen in der Kehle u. dgl.)? e) Und wenn dem so war, befanden Sie sich bereits in Erregung oder Niedergeschlagenheit oder erfolgte es unabhängig von Ihrem vorhergehenden Zustand?

III. Scheint Ihnen die Musik Fröhlichkeit, Traurigkeit, Erwartung oder irgend eine andere Stimmung oder einen Affekt nur darzustellen, ohne daß Ihr eigenes Ich daran teilnimmt, also durch einen bloßen Akt des Verstandes?

IV. Scheint Ihnen die Musik eine Mitteilung zu enthalten? Einen Sinn? Als ob sie etwas sagen möchte? Und wenn dem so ist, a) scheint Ihnen dieser Sinn klar oder nicht? b) Oder bloß fragmentarisch verständlich? c) Oder als ob er immer nur versuchsweise angedeutet würde, der Versuch aber stets mißlinge?

V. Scheint Ihnen die Musik Musik und nichts weiter? a) Immer? oder b) ausnahmsweise? Und wenn dem so ist, c) welche Art Musik, gute oder schlechte, ist Ihrem Empfinden gemäß am geeignetsten, Ihnen den Eindruck von Musik und nichts weiter zu verschaffen?

VI. Ist Ihnen eine Art Gemütsbewegung bekannt, die den rein musikalischen Genuß von Musik im eben angedeuteten Sinne begleitet? Erkennen Sie das Dasein einer starken Gefühlsbewegung *sui generis* an, die Sie als den spezifisch musikalischen Affekt bezeichnen können? Wenn dies der Fall ist, so teilen Sie bitte mit, ob diese Gemütsbewegung a) in irgend einer Weise mit Ihren Affekten als eines menschlichen Wesens verwandt oder verwoben zu sein scheint, b) oder ob sie davon ganz unabhängig ist, oder c) ob sie mit den Gefühlen vergleichbar ist, die durch die Architektur oder irgend eine bildende Kunst in Ihnen hervorgerufen werden?

VII. Scheinen Ihnen die Klanggruppen auf eigene Faust beschäftigt zu sein? Scheinen sie Gebärden zu haben, eine eigene Art vorzugehen, einen Charakter, der — ganz unabhängig von irgend etwas anderem — genügt Sie zu interessieren? Sind Sie sich bewußt, während Sie Musik anhören, irgend welchen Vorgängen beizuwohnen, und wenn dem so ist, beziehen Sie diese Vorgänge auf die Noten selbst oder auf Personen oder Dinge außerhalb dieser Noten?

VIII. Treten beim Zuhören sichtbare Bilder vor Ihr inneres Auge? a) Fortwährend? oder b) mit Unterbrechung? c) Schwankt der Grad Ihrer musikalischen Aufmerksamkeit bedeutend auf und nieder, je nachdem solche Vorstellungen sichtbarer Dinge in Ihnen auftauchen? d) Oder treten diese Bilder mehr hinterher, vielleicht wenn Sie das Musikstück sich selbst oder anderen schildern, im Bewußtsein zu Tage? e) Welcher Art sind die sichtbaren Bilder, die die Musik in Ihnen wachruft? Landschaften? Personen? Gebäude?

IX. Welches sind, wenn Sie an bestimmte Musikstücke denken oder sie beschreiben, die Vorstellungen, die sich Ihnen am meisten aufdrängen? Erweckt die Musik bei Ihnen die Vorstellung von Menschenmassen, Prozessionen, Armeen, Balletts, Bewegungen und Gebärden von Priestern, Arbeitern, Athleten? b) Oder Bewegungen, Gebärden von Individuen, welche die Arme ausbreiten, niedersinken, flehen, befehlen u. s. w., oder c) Bewegungen von Lichtfunken (wie in Brownings Abt Vogler) oder d) bedeutet Musik für Sie: Bewegungen und Anordnungen großer

materieller Massen, von einherrollenden und sich überstürzenden Wogen, von Dingen, die sich trennen und zu neuen Zusammenstellungen vereinen? Oder scheint Ihnen e) Musik eine Art Gebäude zu sein? Und ist es in diesem Fall ein Gebäude während des Entstehens, des Erbautwerdens?

*X. Scheint Ihnen die Musik eine Art räumlichen Daseins zu besitzen, auf- und abwärts, vorwärts und rückwärts? Und, wenn dies der Fall ist, scheint Ihnen die Musik a) Sie gewissermaßen zu umschließen, um Sie herum zu sein wie eine Kuppel, oder b) vor Ihnen zu liegen wie ein Panorama? c) Oder beides abwechselnd? Bitte, geben Sie alle hierauf bezüglichen Unterschiede zwischen verschiedenen Musikstücken möglichst genau an.

XI. Oder scheint Ihnen Musik (ohne Text) eine rein menschliche, emotionelle Existenz zu haben?

*XII. Erregt Sie reine Musik meistens in derselben Weise oder auf sehr verschiedene Art? *a) Sind Sie immer ihrem Einfluß zugänglich, oder haben Sie Momente oder Tage vollkommener Unempfänglichkeit, musikalischer Dürre und Gleichgültigkeit? b) Wovon hängt Ihrer Ansicht nach eine solche Veränderung Ihrer Eindrucksfähigkeit ab? Vom Wetter, von der Gesundheit, dem allgemeinen Befinden? Von Traurigkeit oder Fröhlichkeit?

XIII. Sind Sie sich großer Unterschiede im Grad Ihrer musikalischen Aufmerksamkeit bewußt? a) Ertappen Sie sich oft dabei, daß Ihre Gedanken zu anderen Gegenständen abschweifen? b) Oder schließt die Musik andere Gedanken aus? c) Werden Sie vollständig vom Zuhören absorbiert? d) Oder nur streckenweise mit Unterbrechungen?

XIV. Können Sie sich, während Sie Musik genießen, noch anderweitig beschäftigen? a) Lesen oder Schreiben? b) Malen oder Zeichnen? c) Handarbeiten? d) Etwas betrachten?

*XV. Finden Sie irgend welche Beziehungen zwischen der Musik, die Sie hören, und den Dingen und Personen, die Sie um sich her erblicken? a) Macht das eine das andere mehr oder weniger lebhaft? b) Scheinen Ihnen gewisse Formen (der Architektur oder Ornamentik z. B.) zu gewissen musikalischen Rhythmen zu passen und durch diese lebendiger zu werden, oder im Gegenteil verschwommener und gleichsam zerstört? c) Haben Sie irgendwelche persönlichen Assoziationen zwischen Hören und Sehen?

XVI. Ist Ihre Art des musikalischen Genießens ruhig oder lebhaft? Ermüdet Sie die Musik oder werden Sie durch sie belebt? Oder wechselt beides? Und welcher Unterschiede sind Sie sich in letzterem Fall bewußt? *a) Scheint Ihnen die Musik auf Sie selbst oder andere eine moralische (oder unmoralische) Wirkung auszuüben? Oder *b) scheint alles auf einem vom Leben so fernen Felde vor sich zu gehen, daß es wirkliche Gefühle und Handlungen unmöglich beeinflussen kann? c) Werden Ihre Nerven von irgend einer Art Musik sehr erschöpft, so daß Ihre Gedanken verschwimmen oder sonst irgend eine bemerkbare Veränderung Ihrer Lebensbedingungen eintritt?

*XVII. Werden Sie durch Worte, in Verbindung mit Musik, sehr stark ergriffen? a) Sind die Worte mit ihr in eins verschmolzen oder b) bleiben sie unabhängig und getrennt? c) Ergreifen Sie Lieder in Sprachen, die Sie nicht verstehen, ebenso wie solche, deren Sinn Ihnen zugänglich ist? Z. B. die undeutlich gehörten lateinischen Worte in der Kirchenmusik, oder russische Lieder? * Wird Ihr Genuß durch Mangel an Übereinstimmung zwischen Worten und Musik beeinträchtigt?

XVIII. Lassen Sie sich leichter und häufiger durch Musik ohne Text oder durch Musik mit Text rühren?

XIX. Sind Sie im großen ganzen mehr für die Oper als a) für reine Instrumentalmusik oder b) für Lieder am Klavier eingenommen? c) Erhöht oder vermindert das Interesse am Stück, an der Szenerie, an den Darstellern — kurz, an der Bühne, Ihr musikalisches Interesse und Vergnügen? Bitte um einige Beispiele.

XX. Sind Sie während des Musikanhörens gegen Ihre Umgebung gleichgültig? * Genießen Sie Musik stärker a) in einem Konzertsaal, b) in einer Kirche oder c) in einem Theater? *d) Erhöht das Gefühl der Übereinstimmung mit der Umgebung die Wirkung der Musik bei Ihnen oder läßt es Sie gleichgültig? e) Würden Sie vorziehen, weniger gute Musik, halbwegs befriedigend ausgeführt, in einer sehr schönen Kirche zu hören (z. B. ein Hochamt in der Markuskirche in Venedig), oder sehr gute Musik, sehr gut ausgeführt, in einem häßlichen Saal, umgeben von häßlichen Menschen?

XXI. Werden Sie beim Anhören von Musik wie blind, hebt Sie die Musik über Ihre Umgebung hinaus, oder werden Sie im Gegenteil empfindlicher gegen alles, was um Sie herum ist?

XXII. Welches Sind Ihre musikalischen Neigungen und Abneigungen? a) Haben sich dieselben seit Ihrer Kindheit geändert? *b) Wie stellen Sie sich zu gewissen typischen Musikarten: Volkslieder, Bach, Händel, Mozart, Beethoven (frühere und spätere Periode), Chopin, Wagner? *c) Ziehen Sie deklamierende, dramatische Musik vor, oder Musik mit deutlicher Zeichnung und Melodie? *d) Sind Ihnen Lieder vom altitalienischen und Mozartschen Typus lieber, oder solche wie der Schubertsche Doppelgänger und Erlkönig? *e) Gewähren Ihnen die f u g i e r t e n Kompositionen von Bach Genuß? *f) Lieben Sie Palestrina? *g) Welche der Beethovenschen Sonaten oder welcher ihrer Teile sind Ihnen besonders lieb?

XXIII. Können Sie besser bei Musik aufpassen, wenn Sie sie selber — wenn auch noch so mangelhaft — ausüben?

XXIV. Finden Sie oft, beim Schluß eines Musikstücks, a) von Ihnen selber, b) von anderen ausgeführt, daß Ihre Gedanken teilweise mit ganz anderen Dingen beschäftigt waren?

*XXV. Finden Sie, a) daß das musikalische Interesse eines Musikstücks in direktem oder entgegengesetztem Verhältnis zu dessen Beziehung auf Ihre Emotion und Ihre Nerven gestanden hat? b) Finden Sie, daß Musikstücke, welche Sie noch nicht oder nur teilweise verstehen, oder Stücke, die Sie wirklich nur fragmentarisch hören, * (z. B. eine Orgel durch eine offene Kirchtür, eine Violine oder eine Stimme aus einem Haus, an dem Sie vorübergehen) Sie mehr m e n s c h l i c h ergreifen, als Musikstücke, die Sie von Anfang bis zu Ende verstehen, oder ist das Gegenteil der Fall?

*XXVI. Verbinden Sie einen besonderen Charakter (Energie, Anhänglichkeit, Freiheit) mit den Intervallen (z. B. mit der Sexte)? a) Finden Sie, daß verschiedene melodische Phrasen, die dieselben Intervalle in bemerkbarer Weise enthalten, sich infolgedessen im Ausdruck ähnlich sind? b) Scheinen Ihnen Melodien, die in Terzen verlaufen, irgend einen besonderen Charakter zu haben? c) Scheint Ihnen die Veränderung der Harmonie den Charakter einer Melodie sehr zu verändern?

*XXVII. a) Können Sie Akkorde, Harmonienfolgen im Gedächtnis behalten oder b) nur die Melodie, das heißt so viel als Sie selber vor sich hinsummen können, indem Sie das Wesentliche aus den verschiedenen Stimmen zusammensuchen?

XXVIII. Können Sie in Ihrem Gedächtnis die K l a n g f a r b e der verschiedenen Stimmen und Instrumente, die F a r b e d e r O r c h e s t r i e r u n g aufbewahren?

*XXIX. Können Sie in Ihrem Geist a) eine ganze Aufführung, b) nur Teile, oder c) nur allgemeine Eindrücke, Bemerkungen, die Sie zur Zeit gemacht haben,

wieder aufleben lassen? *d) Können Sie vergangene Musik in nennenswertem Maße in der Erinnerung genießen, oder ist es bloß die Erinnerung an den früheren Genuß?

*XXX. Werden Ihre Erinnerungen an Musik von unwillkürlichen Empfindungen in den Stimmorganen und Fingerspitzen begleitet?

Ganz von der Musik abgesehen: * Sind Sie starker sympathischer Ergriffenheit, durch Bücher oder Theateraufführungen, zugänglich?

Ebenso von der Musik ganz unabhängig: * Haben Sie ein scharfes oder schwaches Gedächtnis für vergangene Gemütszustände?

Leben vergangene Gefühle a) sehr heftig wieder auf, so daß sie wie Wirklichkeit wirken, oder b) verwandeln sie sich in eine Art historischer Tatsache, die an sich gleichgültig ist? c) Überwinden Sie schmerzliche Eindrücke leicht oder schwer? d) Können Orte oder Gegenstände Ihnen durch Assoziation mit vergangenen Gefühlen absolut verleidet werden oder umgekehrt? *e) Können Sie von Orten und Gegenständen, deren Genuß Ihnen zur Zeit durch irgend einen schmerzlichen Gefühlszustand verbittert war, eine lebhafte Erinnerung behalten und diese Erinnerung später, unter glücklichen Bedingungen, dennoch genießen?

XX.

Christian Gottfried Krause.

Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik.

Von

Arnold Schering.

Bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts stand die Musikästhetik namentlich in Deutschland unter der Herrschaft unfruchtbar rationalistischer, zum Teil noch bis ins Mittelalter hinaufreichender Doktrinen und war in Bahnen hineingedrängt worden, die von der lebendigen Musikpraxis immer weiter abführten. Einsichtige Kunstrichter, besonders die, welche die musikalische Stilwandlung um 1745 innerlich mitgemacht hatten und in der Ästhetik der fortschrittlicher gesinnten Franzosen und Engländer bewandert waren, erkannten im rechten Augenblick, daß die Musiklehre, vor allem die ästhetische Begründung der Musik in der Weise wie bisher nicht weiter zu fördern sei, und versuchten nun von einer andern Seite aus den bestehenden Problemen auf den Leib zu rücken. Es kommt zu einer Musikästhetik, die der Untersuchung der psychologischen Grundtatsachen beim Musikhören und Musikgenießen erhöhtes Interesse zuwendet und unter Ausschaltung der bisher geltenden Ansichten neue Grundsätze aufstellt. Diesen Umschwung in der Behandlung musikästhetischer Fragen habe ich an anderer Stelle zu skizzieren versucht[1]) und will im folgenden als Ergänzung dazu auf einen wenig gekannten Musikästhetiker aufmerksam machen, der gerade zur Zeit jenes Umschwungs schrieb und — wie es scheint — keinen unwesentlichen Einfluß auf die ihm folgende Generation gehabt hat.

Christian Gottfried Krause, der Verfasser des Buches *Von der musikalischen Poesie* (Berlin 1752), war 1719 in Schlesien geboren als Sohn eines Stadtmusikus, studierte in Frankfurt a. O. Jura und kam 1747 als Sekretär nach Berlin, wo er als Advokat 1770 starb. Er gehörte zu der seinerzeit hochgeschätzten Klasse von Musikern, die die Kunst nur als Nebenberuf trieben, hat sich aber trotzdem als Komponist eines Liederwerks, der „Oden mit Melodien“ (1753, auf Texte von

[1]) Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, in der Zeitschrift der Intern. Musikgesellschaft VIII (1907), 7, 8.

Ramler), in der Musikgeschichte den Ruf des Begründers der sogenannten Berliner Liederschule erworben. Seine Schrift über die musikalische Poesie ist gleichsam die ästhetische Vorstudie zu diesem praktischen Liederwerk. Krause hat darin einige überraschend tiefe Blicke in das Verhältnis zwischen Musik und Seelenleben getan, — überraschend tief nicht für uns, die wir seitdem durch eine hohe Schule der Ästhetik gegangen und über deren Elemente längst ins Reine gekommen sind, sondern für die Zeit und die Umgebung, in der die Schrift entstand. Um die Frage nach den Beziehungen zwischen Poesie und Musik gründlich zu beantworten, werden beide Künste einer eingehenden Untersuchung unterworfen, ihre Grenzen, ihre Wirkungen auf Verstand und Gemüt festgestellt und schließlich die Möglichkeiten erörtert, unter denen sie sich zu einem abgerundeten, in sich vollkommenen Kunstwerk vereinigen können. Der größere Teil des Buches beschäftigt sich zwar mit einer heute wertlos gewordenen Materie und leidet unter einer wirren Anordnung des Stoffes, die schon Reichardt (Brief über die musikalische Poesie 1774) tadelte, doch ist es leicht, unter der rationalistischen Spreu den wertvolleren Weizen herauszufinden. Einige Nebengedanken späterer Ästhetiker finden sich bereits in voller Schärfe ausgesprochen, ja die Vermutung liegt nahe, daß Schopenhauer das noch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in hoher Achtung stehende Buch gekannt und ihm einzelne Anregungen entnommen habe. Am wichtigsten ist es geworden durch den fortschrittlichen ästhetischen Geist, der in ihm lebt, durch das Eingehen auf problematische seelische Zusammenhänge und das Abweisen jener platten rationalistischen Erklärungsversuche, mit denen noch zwanzig Jahre vorher die Musikästhetiker an die gleichen Fragen herantraten. Daß sich an vielen Stellen ein Auseinandergehen von Wollen und Können bemerkbar macht und die Terminologie zu schwankend und undeutlich bleibt, wird man dem Verfasser nicht allzu streng zum Vorwurf machen dürfen. Auch in den im folgenden gegebenen Auszügen wird der Leser unterscheiden können zwischen dem was der Zeit angehört, und dem was über sie hinausdeutet.

Über seine Quellen gibt Krause nichts Näheres an, doch geht aus der Einleitung und aus Zitaten hervor, daß er die damals maßgebenden französischen und englischen Schriftsteller aufmerksam studiert hatte.

Der Zweck des Buches wird in der Vorrede dahin formuliert, eine Anleitung zu geben, wie ein Dichter zu verfahren habe, um dem Komponisten ein in allen Teilen zur Musik schickliches Gedicht zu liefern. »Bei einem Singstück vereinigt sich die Musik mit der Poesie, um mit gemeinschaftlichen Kräften ein sinnlich vollkommenes Werk hervorzu-

bringen« (Vorrede S. 3)[1]). Viele haben geglaubt, ein Poet müsse der Sklave der Tonkunst sein und seine Vernunft der Bequemlichkeit des Komponisten opfern, wenn ein vollkommenes Singstück zu stande kommen soll: die Poesie verliere da, wo die Musik gewinnt. Das braucht keineswegs der Fall zu sein. Die Musik kann sich vielmehr mit der Poesie dergestalt verbinden, daß von beiden zu gleicher Zeit einerlei Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrückt werden (Text S. 2), wofür die Kunst der Urzeit als Beispiel angeführt wird.

Um diese vollkommene Einheit und Übereinstimmung von Poesie und Musik zu bestimmen, wird die Frage erörtert, was für Vorstellungen die Musik denn eigentlich errege (25).

Als Vorbedingung zum Entstehen jeglicher Musik ist ein denkendes Wesen zu setzen, von dem sie ihren Ausgang nimmt (26). Die von der Natur gebotenen Töne und Laute, das Rauschen des Bachs, das Singen der Nachtigall u. s. w., selbst wenn sie »ergötzen«, gehören noch nicht zur Musik. Jeglicher Ton ist vielmehr ein *Gedanke*, und eine »wahre Musik muß rühren und ergötzen zugleich« (26)[2]). Das »Ergötzliche« beruht auf dem sinnlich angenehmen Klang der Töne, ist aber nichts spezifisch Musikalisches; das »Rührende« dagegen ist eine tiefere Lust und wird durch jenen sinnlich angenehmen Klang der Seele mitgeteilt, die sich derselben zwar bewußt ist, aber doch den Vorgang sich nicht deutlich auseinandersetzen kann (27). »Die größten Musikverständigen gedenken bei recht rührenden Stücken oft an sonst nichts. Sie sind sich der darin enthaltenen Vorstellungen wohl bewußt, ihr Gemüt wird aber damit so überhäufet [?], daß sie sie nicht deutlich machen können, sondern nur klar empfinden« (29).

Krause greift zur Erklärung dieses Vorgangs zur Theorie der klaren und verworrenen Vorstellungen. Nach der Ansicht der Weltweisen, heißt es, können die Vorstellungen auf doppelte Art zu größerer Klarheit erhoben werden: einmal der Ausdehnung nach (extensiv), d. h. wenn die Zahl der Merkmale zunimmt, das andere Mal (intensiv), wenn die Klarheit der Merkmale selbst wächst (29). Der erste Fall tritt ein, wenn zu einem Thema (Hauptvorstellung) immer »neue rührende Merkmale« kommen, »die sich aber doch so dazu schicken, daß unsere Empfindung keinen Widerspruch unter ihnen bemerkt« (30). Solche

---

[1]) Die Zitate, auch wo sie nicht in Anführungszeichen gesetzt sind, schließen sich möglichst dem Wortlaut des Originales an, doch unter Veränderung der altertümlichen Schreibweise.

[2]) »Rühren« im Sinne des 18. Jahrhunderts soviel wie ergreifen, packen, Stimmung erzeugen, wobei also das Vorhandensein von Vorstellungen mit eingeschlossen ist. Krause definiert später selbst (S. 79): »Man heißet dasjenige rührend, dessen Gegenwart — auch nur der Einbildung nach — unser Herz in Bewegung setzt.«

Stücke bewegen das Gemüt, auch wenn das Hauptthema selbst nicht sonderlich kunstvoll ist, weil die Klarheit der Vorstellungen der Ausdehnung nach immer größer wird. Der zweite Fall ereignet sich, wenn ein kunstvoll über ein kurzes Thema gearbeitetes Stück vorliegt; denn anfangs begreifen wir das Thema selbst kaum, bei öfterer Wiederholung in denselben oder anderen Verbindungen wird uns die Melodie allmählich bekannter, klarer, wir durchschauen sie (29), und damit kann recht wohl zur Erregung der Leidenschaften beigetragen werden. Beide Fälle, für sich angewandt, reichen aber nicht aus zur Erzeugung des wahren Ausdrucks; die Gefahr des Übertreibens (Eintönigkeit auf der einen, Künstlichkeit auf der anderen Seite) liegt nahe. Vielmehr müssen beide Arten der Klarheit in einem Werke verbunden sein (31). Das Richteramt über Stücke, die als Muster hierfür gelten können, weist Krause im Sinne seiner Zeit nicht den Musikern von Fach, sondern den vorurteilslos zuhörenden »Liebhabern« zu, die unparteiisch und nur »nach den Empfindungen der Ohren und des Herzens« richten (32).

Die deutlichsten Vorstellungen erregen »melodiöse und sonderlich Singsachen«, weil der Zuhörer hier »eine sinnlich gewisse Erkenntnis von der Melodie bekommt« (37)[1]; sie können gefallen, selbst wenn die Stücke fehlerhaft gearbeitet sind. Ist diese Erkenntnis, welche zur »Rührung« verhilft, recht lebendig, so wird der Hörer bei vielen Stellen des Stücks den Musiker, seine äußeren Bewegungen und — falls er nachlas — auch die Noten aus dem Gedächtnis und aus dem Gemüt verlieren, d. h. »seine Erkenntnis ist mehr anschauend als symbolisch, und dies ist ein sicherer Beweis, daß er gerührt worden« (39)[2]. Das Gegenteil ist bei der künstlichen »Intellektualmusik« der Fall, die auf die Empfindung und das Ohr des Liebhabers nur geringen Eindruck macht, aber immerhin von Kennern geschätzt werden kann (32). Gewisse Empfindungen lassen sich zudem gar nicht anders als durch komplizierte, schwere Tonverbindungen ausdrücken. Diese können recht wohl große Schönheiten bergen und sind keineswegs den leichteren Stücken nachzusetzen, nur muß sich das Ohr des Hörers allmählich an sie gewöhnen. Ob diese Gewöhnung schneller oder leichter vor sich geht, hängt von dem Naturell des Betreffenden ab (34, 35).

Dennoch vermögen die Töne nicht alle jene Vorstellungen in uns zu erregen, die die Worte erregen können; denn mit den Worten verbinden wir nicht nur allgemeine, sondern auch besondere und einzelne

---

[1]) Modern gesprochen: weil der Zuhörer sich am leichtesten in sie »einfühlen« kann.

[2]) Vgl. dazu die ähnlichen Ausführungen Rich. Wagners in seiner Schrift »Beethoven« (1870; Ges. Schriften, 2. Aufl., IX, S. 75) über den traumartigen, somnambulen Zustand, in den der von der Musik ergriffene Hörer im Konzertsaal verfällt.

Begriffe (40). Der Redner z. B. kann nicht nur die Zufriedenheit überhaupt, sondern auch *meine* Zufriedenheit ausdrücken, der Musiker dagegen bringt nur *allgemeine* Vorstellungen hervor. »Ein Adagio macht mich betrübt, ein Allegro fröhlich; ich weiß aber nicht, warum und worüber« (40)[1]. Vielleicht ließe sich allenfalls die Hoffnung auf Gott von der Hoffnung eines Liebhabers in der Musik unterscheiden, indem im ersten Falle in Rücksicht auf die Erhabenheit des Gegenstandes andere Töne angeschlagen werden als im zweiten, — auch ist die Musik ziemlich verständlich, »wenn das Ziel des vorgestellten Affekts eine merklich starke und des musikalischen Ausdrucks fähige Leidenschaft ist«, z. B. die Begierde eines Liebenden; unmöglich jedoch ist die Wiedergabe etwa der Begierde eines Geizhalses, weil der Tonsetzer nicht auf die einzelnen Umstände eines Affekts und auf den Gegenstand desselben herabsteigen kann (41). Daher fehlt der Musik auch jeder belehrende Zweck. Niemand ist durch ein Konzert gelehrter, klüger und verständiger geworden, und vergeblich wird sich ein Komponist bemühen, den Satz »Liebe deinen Nächsten« in Tönen auszudrücken (41). Lehrreich kann eine Musik höchstens dadurch sein, daß sie lehrreiche Worte stärker und eindringlicher macht (57). »Allgemeine und abgezogene Wahrheiten, die nur dem reinen und von den Sinnen ganz abgekehrten Verstande vernehmlich sind,« sind der Musik unzugänglich (55). Der Redner, häufig auch der Poet, kann mit Begriffen arbeiten und einen Gedanken mehrfach umschreiben, der Musiker nicht. Gewiß ist die Musik eine Sprache, ja, je mehr man mit Tönen umgeht, desto mehr lernt man auch dabei denken, — aber sie ist eben doch nur eine Sprache der Begierden und Leidenschaften (42); so gut und so deutlich wie durch Worte erfahren wir nichts durch sie, weil wir nie »auf die einzelnen Dinge herunter kommen können«[2]. »Nichts-

---

[1]) Vgl. dazu Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung (Recl.) I, S. 344: Die Musik »drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus, sondern *die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe *selbst,* gewissermaßen *in abstracto,* das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.«

[2]) Vgl. dazu Schopenhauer a. a. O. I, 345: »Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. ... Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den

destoweniger aber befriedigen ihre Vorstellungen doch unsern angeborenen Witz und unsere Lernbegierde, und die verschiedene Anordnung der Töne bringt dem Gemüte ebensoviel Vergnügen als die schöne Einrichtung eines Gedichts« (43).

Um Musik zu genießen, ist erforderlich, daß der Hörer aufmerksam und nicht zerstreut sei; weiterhin, daß die Musik dem Bildungsniveau des Hörers entspreche und »nicht etwa so erhaben sei, daß weder unsere Sinnen, noch unser Verstand es fassen kann«, wie es z. B. dem Bauern ergeht, der von dem Tanzstücke eines Spielmanns oft mehr ergötzt und gerührt wird als von der schönsten Opernarie (28).

Die Schönheiten der Tonkunst und die durch sie am besten auszudrückenden Affekte sind hauptsächlich in den edlen Empfindungen begründet, die die Natur in uns gelegt hat, z. B. Liebe, Güte, Dankbarkeit, Wohlgefallen an Übereinstimmung. Diese Neigungen haben den Zweck, uns glücklich zu machen, und liegen auch den Tonfolgen zu Grunde; wer jene zu schätzen weiß, wird auch das aus der Musik entspringende Vergnügen hochhalten (57, 58). Schöne Melodien erregen in uns allerhand Vorstellungen und Bewegungen, die gleich jenen natürlichen Empfindungen auf Zuneigung und Abscheu, Wohlgefallen und Widerwillen gehen. »Und dies sind die Objekte der Musik« (58)[1]. Der umgekehrte Beweis dafür ist, daß wir nur dann singen und musizieren, wenn gewisse Vorstellungen und Empfindungen Lust oder Unlust in uns erwecken oder Ursachen für eine Begierde oder ein Verabscheuen vorliegen; beim Nachsinnen über metaphysische Wahrheiten wird niemand das Bedürfnis nach Musik haben.

Weil nun aber unser Verstand bei den Bewegungen der Seele immer mitarbeiten will und nach möglichst deutlichen Vorstellungen verlangt, so verbindet man die Töne mit den Worten (44). Der größte Vorzug der Vokalmusik vor der Instrumentalmusik besteht darin, daß ihre Erläuterungs- und Überzeugungskraft größer ist (45). »Lehrreiche, feurige Worte, durch eine einnehmende Melodie noch mehr erhoben, sind von großem Nutzen und von unvergleichlicher Wirkung. Klären jene den Verstand auf und greifen sie das Herz schon für sich an, so kommt diese mit ihrer entzückenden Klarheit ihnen zu Hilfe; und dadurch wird die Wahrheit angenehmer, eindringender und die Liebe

---

Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper.«

[1]) Ebenso Schopenhauer, der in der Melodie die höchste Objektivation des Willens erkennt und über sie sagt (a. a. O. I, 342): »Sie erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Taten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens« u. s. w.

zur Tugend stärker gemacht« (44). Aus der Vereinigung von Poesie und Musik entspringt also eine größere Lebhaftigkeit (46). Aber auch hier ist eine Grenze gezogen. Dem folgenden Worte Hallers:

Ein Aug', das Kunst und Weisheit schärfen, ...

würde der Musiker hilflos gegenüberstehen. »Ohne Verstand, Erfahrung, Unterweisung, Nachdenken und die durch die Sprache erlangte Erkenntnis würde unsere Einbildungskraft das Bild nicht zusammensetzen, so ihr der Poet hier vorstellt« (56). »Wenn aber derselbe Dichter an einem anderen Orte sagt:

Ach, daß ich dich schon jetzund küssen könnte,
Beliebter Wald und angenehmes Feld!

so kann der Musikus dabei nicht nur diese Sehnsucht überhaupt, sondern auch den Schwung des Gedankens in einer wünschenswerten Ausrufung ganz deutlich, und besonders noch den Inhalt der Wörter *ach, schon, jetzund, küssen, beliebt, angenehm* einigermaßen in rührenden Tönen bemerken und ausdrücken. Auf diese Weise kann man es musikalischen Gängen anhören, was sie sagen wollen, und so gibt es, wie die Franzosen sagen, redende Töne« (57).

Wie bei allen schönen Wissenschaften (Künsten), so kommt es auch in der Musik auf die Nachahmung der Natur an (51). Nun kann zwar der Tonsetzer recht wohl einen Sturm, das Rieseln eines Baches, das Lispeln des Zephyrs abschildern oder den Gesang einer Nachtigall nachahmen, — dann tut er dasselbe, was ein Landschaftsmaler oder ein beschreibender Poet tut (53). »Gleichwie dies aber nicht die vortrefflichsten Beschäftigungen dieser Künste sind, also ist auch eine solche [d. h. schildernde] Musik nur ein Prisma, das die schönsten Farben auf das Papier wirft, die aber alle kein Gemälde ausmachen« (53). Solche musikalischen Malereien sind weder Hauptzweck noch das Vollkommenste der Tonkunst, und »überhaupt nur insoweit musikalisch (!), als sie zur Erregung eines Affekts oder eines besonderen Wohlgefallens etwas beitragen« (54). Die Töne sollen nicht nur Bewegungen in der Seele hervorrufen, die sich »auf die wahrgenommene Übereinstimmung mit einem körperlichen Gebilde gründen, sondern Bewegungen, durch welche unser Geist zu heftigen Leidenschaften fortgerissen wird« (53, 75). »Bei Anhörung eines musikalischen Stückes bekümmert man sich nicht, ob es eine Bewegung in der Körperwelt nachahme, sondern nur, ob es schön sei, gefalle und rühre; unser Inneres, unsere ganze Seele will daran teil haben« (54)[1]. »Die Musik

[1]) Krause vertritt hier einen der französischen Musikästhetik entgegengesetzten Standpunkt. In Frankreich galt der Grundsatz: Eine Musik, die nichts malt, ist nur Geräusch (d'Alembert). — Dazu auch Schopenhauer a. a. O. I, S. 347 über die malende Musik.

rühret unmittelbar und übertrifft darin die Malerei unendlich« (54), ebenso die Plastik. Ein Bild, eine Statue muß schon sehr rührend sein und den höchsten Affekt bezeichnen, wenn sie uns bewegen soll, und auch dann geschieht dies erst durch eine Betrachtung über den Zustand des Urbildes und nach einem Rückschluß auf uns selbst (54). Die Musik bedarf solcher Steigerung nicht, sie rührt, wie gesagt, unmittelbar und ohne Vermittelung; unsere Seele ist wie ein besaitetes Instrument, welches mitklingt, wenn man einen Ton angibt (79)[1]. Indes kann vieles Musikhören und die Kenntnis der Kompositionsregeln das Verständnis dessen, was die Töne sagen wollen, erhöhen (57).

Die Musik kann auch niemals betrügen oder falschen Schein erwecken, wie Beredtsamkeit und Dichtkunst in manchen Fällen (44); sie meint es stets aufrichtig, und ein simuliertes Mitleiden ist in der Musik unnachahmbar (73). Das hat in folgendem seinen Grund. Weil in der Seele alles positiv ist, und gewissermaßen jeder Trieb, jede Neigung, jede Leidenschaft fortgesetzt die andere aufhebt (ablöst), so kann man in der Musik auch nur von zu erregenden Rührungen sprechen (82). Jedes Unterdrücken einer Leidenschaft setzt Vernunftschlüsse voraus, d. h. die Erkenntnis, daß dies oder jenes nicht gut sei. Das ist der Musik nicht gegeben; denn wollte man z. B. jemandem in einer Arie die Liebe ausreden und sänge ihm vor, daß die Geliebte seiner Zärtlichkeit unwürdig, daß seine Treue vergeblich sei und er nie Dank und Gegenliebe erhalten werde, so würde die Musik auf den Worten »niemals, vergebens, unwürdig« etwas Negierendes, auf »Gegenliebe, Treue, Zärtlichkeit« aber das Gegenteil, d. h. etwas Bestärkendes ausdrücken, — mit anderen Worten: die Absicht des Sängers

[1]) Krause zieht zum Beweise die sympathetischen Klänge heran und vergleicht Seele und Geblüt einem Glase, welches mitschwingt, wenn ein Ton von gewissen Schwingungsverhältnissen angegeben wird. — Vgl. auch Schopenhauer a. a. O. I, 338: »Auch muß jene ihre nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein, weil sie von jedem augenblicklich verstanden wird und eine gewisse Unfehlbarkeit dadurch zu erkennen gibt, daß ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen läßt.« »Dennoch liegt ihr Vergleichspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältnis der Nachahmung oder Wiederholung steht, sehr tief verborgen.« Auch nach R. Wagner, Beethoven a. a. O. S. 72 übertrifft die Musik die Malerei und Plastik an unmittelbarer Wirkung. Vom Schaffen der bildenden Künstler versucht er nachzuweisen, »daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es erst durch das Erkennen vermittelt dargestellt wird.«

würde undeutlich und verworren, weil Negation und Position von der Musik mit gleicher Schärfe unmittelbar ausgedrückt wird. Daraus folgt, daß in der Musik ein Affekt immer nur durch einen folgenden, stärkeren vertrieben werden kann, ein Umstand, den der Dichter bei der Wahl der Worte und Bilder wohl zu beachten hat (82, 83)[1].

Auch rein moralische Wirkungen sind bei der Musik ausgeschlossen. Sie kann weder beständig, guttätig, noch aufrichtig machen, denn Beständigkeit, Guttätigkeit, Aufrichtigkeit sind Tugenden, keine Affekte, wenn auch keine Tugend ohne Affekt, ohne Leben, etwa nur im Verstande besteht (83). Kann der Dichter uns sehr wohl durch Gründe zu dem Entschlusse führen, beständig zufrieden zu sein, so vermag der Musiker durch sein Stück zwar den Zustand der Zufriedenheit anzudeuten, aber der Hörer wird dabei nur die Annehmlichkeit dieser augenblicklichen Empfindung spüren; ähnlich wäre es mit dem Begriff Uneigennützigkeit (85). Soll eine Tugend den Inhalt einer Arie bilden, so hat der Dichter sie von irgend einer besonderen Seite, die einen starken musikalischen Affekt zuläßt, aufzufassen (85, 88), was nicht schwer ist, »weil alles, was in der Welt geschieht, dafern es gut werden soll, mit etwas Heftigkeit, Gemütsneigung, ja Leidenschaft geschehen muß.« Als Grundsatz bleibt bestehen: je natürlicher uns eine Neigung, Gemütsbeschaffenheit und Leidenschaft ist, je mehr sie auf Liebe und sanfte Empfindungen geht oder sich doch im Ton der Stimme, in allerhand Gebärden und Stellungen des Leibes offenbart, desto leichter läßt sie sich in Tönen ausdrücken. Je weniger aber die angeführten Umstände anzutreffen sind, desto mehr müssen die Worte die Deutlichkeit ersetzen (101)[2].

Krause geht in der Folge eine Reihe von Leidenschaften durch, prüft sie auf die Möglichkeit ihrer musikalischen Darstellung und gibt dafür Hinweise. Da sich seine Analysen jedoch nur auf Gesangsstücke beziehen und zudem den reinen musikalischen Ausdruck mit dem sprachlichen und mimischen zusammenwerfen, können sie hier übergangen werden. Dagegen finden sich im 5. Hauptstück einige Bemerkungen über den allgemeinen und den Kulturwert der Musik. Sie muten an wie eine schneidige Vorausverteidigung der Musik gegen die Kantsche Ansicht, daß die Musik hinsichtlich ihres geringen Ver-

---

[1]) Schopenhauer a. a. O. S. 348: »Imgleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon alles abhängt.«

[2]) S. dazu die Ausführungen über die musikalischen »Ausdrucksgebärden« von Fr. v. Hausegger, Die Musik als Ausdruck (2. Aufl. 1887), S. 189 ff.

mögens, bestimmte Ideen zu erregen, den untersten Platz unter den Künsten einnehme[1]). Krause will allerdings die Musik ebenfalls der Poesie und Beredsamkeit in einigem nachsetzen, läßt aber sofort die Erläuterungen folgen (107, 108): »Es ist wahr, die Poesie beschäftigt, sonderlich in einigen Arten der Gedichte, gewisse Fähigkeiten der Seele sehr stark, welche die Musik nicht wirksam machen kann, und wer sich einbildet, daß alle Liebhaber der Poesie zu Verbesserung und Erweiterung ihrer Erkenntnis und nicht vielmehr bloß zur Gemütsbelustigung Verse lesen, wer ihnen diese beim eigentlichen Studieren gewöhnliche Lernbegierde zutraut: der wird freilich der Dichtkunst einen großen Rang vor der Musik geben. Wer aber bedenkt, daß nicht alles mit unserer Vernunft ausgemacht ist (!), daß wir in unseren meisten und oft edelsten Handlungen nicht sowohl von eigentlichen Schlüssen (die wir nicht Zeit haben zu machen und deren Licht oft zu dunkel scheinet), als vielmehr bloß unseren Trieben und Empfindungen folgen, welche uns statt einer erworbenen Erkenntnis dienen; wer da weiß, daß wir unsere Seele und ihre Triebfedern bei weitem noch nicht genug kennen; wer betrachtet, daß eine gut gesetzte und wohl aufgeführte Musik, auch nur von Instrumenten, eben solche Eindrücke und wohl noch stärkere macht, als manche Rede und manches Gedicht, so die größten förmlichen und materiellen Schönheiten hat; wer ferner erkennt, daß die beste Wirkung einer Rede oft bei den meisten Zuhörern nicht in eigentlicher Verbesserung der Erkenntnis, sondern nur darin besteht, daß ihr Gemüt zu einer gewissen darin angewiesenen Handlung durch die Rührung mehr bestimmt und angetrieben wird, ohne daß das Gedächtnis viel von den vorgetragenen Sachen deutlich behält; daß also die Bewegung, so ein beredter Mund wirkt, nicht selten bloß dazu dient, daß wir in einer Art der Empfindungen der darin [in ihnen] zu erlangenden Fertigkeit in einigen Graden näher kommen; wer nicht leugnen kann, daß die Regungen der Musik uns zu den allerangenehmsten und der Menschlichkeit vorteilhaftesten Empfindungen gewöhnen; wer endlich sich vorstellt, wie sehr unser Verstand, Witz, Scharfsinnigkeit und sinnlicher Geschmack durch die innerlichen Verhältnisse, so die Töne miteinander haben, und durch ihre äußerliche schöne Anordnung ergötzt werden; wer alles dieses erwägt, ob er gleich minder begreift, wie die Seele durch die Töne bestimmt werde, als er einsieht, wie solches durch Worte geschieht, der wird zum Nachteil der Musik kein zu schnelles Urteil fällen, noch sie zu weit unter die Poesie und Beredsamkeit setzen.«

[1]) Kritik der Urteilskraft (Recl.), S. 197.

Besprechungen.

Kar Horst, Plotins Ästhetik. Vorstudien zu einer Neuuntersuchung. Bd. I. Gotha, Friedr. Andr. Perthes, 1905. VI u. 138 S. 8°.

Ohne Zweifel eine lehrreiche Studie; Marburger Schule und ein höchst bezeichnendes Spezimen derselben. Man sieht, worauf die Sache hinausläuft. Die Fähigkeit und der gute Wille, Geschichtliches geschichtlich zu verstehen, ist bis auf die letzte Spur erloschen. Was »transzendental« ist, ist gut; was nicht transzendental ist, ist schlecht. Plato ist transzendental, also ist Plato gut; Aristoteles ist nicht transzendental, also ist Aristoteles schlecht. O du seliger Tennemann! Wenn du in den Höhen deines transzendenten Himmels noch ein Interesse nimmst an den transzendentalen Erdenwürmern zu Marburg an der Lahn, welcher Triumph für dich, daß endlich nach langen Irrwegen die Betrachtung der Geschichte wieder in deine Geleise eingelenkt hat, nur so viel dunkler, schwerfälliger, willkürlicher, als du es in deiner verhältnismäßig naiven Manier getrieben hast! In der Tat, wir sind weiter zurückversetzt bis in das Zeitalter des Patritius, des Petrus Ramus und des Baco von Verulam. Als ob Aristoteles noch heute die Schule beherrschte, allmächtig und despotisch gleich dem türkischen Sultan, gilt es, ihn auf alle Weise schlecht zu machen, ihn zu verdächtigen, zu vernichten. Daß Aristoteles zu dumm gewesen ist, um die einfachsten Dinge zu verstehen, das weiß die ganze Welt; warum sollte man es in Marburg nicht wissen? Aber nicht bloß dumm war er, er war auch schlecht; seine Bosheit gegen seinen großen Lehrer in der Transzendentalphilosophie kennt keine Grenzen; er höhnt und schmäht, was er nicht versteht; er verdreht aus purer Rechthaberei seinem Meister das Wort im Munde; mit unersättlicher Bissigkeit dichtet er ihm schwache Seiten an, um über ihn herfallen zu können. Es ist ein Schauspiel, das noch heute den Unwillen und das Mitgefühl zarter Seelen zu entflammen vermag. Und dabei ist dieser Aristoteles ein ganz gewöhnlicher Empirist, Sensualist, Positivist, ja ein naiver Realist. Er muß wohl das alles sein; denn er untersteht sich, eine andere Ansicht von den Dingen zu haben als die in Marburg approbierte. Schauderhaft, höchst schauderhaft! Wir haben dergleichen schon früher gelesen, z. B. in der gleichfalls sehr interessanten Marburger Studie von Görland über Aristoteles und die Mathematik. Aber Horst geht doch in gleicher Richtung noch viel, viel weiter. Die ganze Bodenlosigkeit des Aristotelischen Denkens wie seines Charakters hat erst Horst aufgedeckt. Fortan wird von dem glücklich Entlarvten kein Hund mehr einen Bissen Brot annehmen.

Der freundliche Leser, der uns bis hierher gefolgt ist, wird verwundert fragen: Seltsam! da ist immer von Aristoteles die Rede und von der Beurteilung, die er erfährt; der Titel lautet ja aber: »Plotins Ästhetik«; was hat denn das alles mit Plotin und mit Ästhetik zu schaffen? Ja, lieber Leser, eben das frage ich auch. Der Berichterstatter hat die Aufgabe, den Titel richtig zu bezeichnen: das ist geschehen; er hat auch den Inhalt gewissenhaft anzugeben: auch das ist nach bestem Wollen und Können geleistet. Was kann der Berichterstatter dafür, daß in dem Buch alles Mögliche steht, nur nicht das, was der Titel erwarten läßt! Es sind ja auch nur

»Vorstudien« zu einer neuen oder richtiger zu einer »Neuuntersuchung«. Glück auf denn zum Fortgang! Das kann noch hübsch werden. Man darf sehr neugierig sein, was bei dieser »Neuuntersuchung« unter den Händen dieses Inquirenten alles ans Licht kommen wird. Fürs erste soll nur angemerkt werden, daß wirklich Plotins Name in dem Buche an einigen Stellen genannt ist, ja einige Ansichten über die Materie, den Raum und die Zeit ihm zugeschrieben werden, besonders auf S. 74—106 und S. 125 ff. Plotin ist indessen nur Vorwand; es galt, Aristoteles »heimzuschicken«. Die Hauptsache aber ist zuletzt die höchst eigentümliche Interpretation Immanuel Kantischer Äußerungen, mit denen merkwürdigerweise Plato und Plotin wesentlich übereinstimmen, während Aristoteles in seiner Beschränktheit oder Böswilligkeit von Kant und der echten Marburger Transzendentalphilosophie schlechterdings nichts wissen will. Was aber die »Ästhetik« anbetrifft, so wird sie wohl im Sinne der »transzendentalen Ästhetik« in der Kritik der reinen Vernunft verstanden sein; die »Neuuntersuchung« hat also für diese Blätter keine unmittelbare Bedeutung.

Was nun dem Plato, was dem Aristoteles und gelegentlich auch dem Plotin von Karl Horst an Ansichten zugeschrieben wird, dürfen wir unerörtert lassen. Erstens ist das meiste nur vorläufig gesagt; die Begründung soll erst nachfolgen. Zweitens bin ich nicht recht klug daraus geworden, sondern aus dem Kopfschütteln gar nicht herausgekommen. Plato durch Anführung Kantischer Stellen aus der Kritik der reinen Vernunft zu interpretieren scheint mir ein starkes Stück; bei Plotin das Gleiche zu tun scheint mir noch stärker. Jedenfalls, ich hab's nicht verstanden, und das, wovon ich den Sinn ahne auf Grund dessen, was ich bei den großen Vorbildern gelesen habe, erregt mir die Meinung: »Es läßt sich nicht leugnen: etwas verworren ist die Sachlage« (S. 126). Da Aristoteles den Plato nicht verstanden hat, so ist es mir keine Unehre, wenn ich Karl Horst nicht verstehe, und ein »solcher oberflächlicher oder böswilliger Leser« wie Aristoteles (S. 121) zu sein, ist sogar das höchste Ziel meines Ehrgeizes. Mit der Manier, wie hier einzelne Stellen aus einigen Platonischen Dialogen behandelt werden, läßt sich aus jedem Autor jedes herauslesen, und wer von Aristoteles zu sagen vermag, er sei »unfähig« gewesen, »anders als von sinnlich getrennten Gegebenheiten auszugehen«, oder wer dem unwissenschaftlichen Aristoteles den Plotin als Muster strenger Wissenschaftlichkeit vorzuhalten wagt, mit dem disputiert man nicht. Wir haben uns bei dem völlig sterilen Versuch schon viel zu lange aufgehalten. Aber wenn es so weitergeht, dann kann man an deutscher Wissenschaft noch sein Wunder erleben. Gott woll's bessern!

Friedenau-Berlin. Adolf Lasson.

Hugo Spitzer, Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. Erster Band. XVII, 506 S. Graz, Leuschner & Lubenskys Universitätsbuchhandlung, 1903.

Wenn des vorliegenden Bandes über Hettner hier verhältnismäßig so spät Erwähnung getan wird, so glauben wir das damit entschuldigen zu dürfen, daß der Verfasser uns einen zweiten Band folgen lassen wollte und wir ein möglichst vollständiges Bild der überaus weitschichtigen, bis in die kleinsten historischen Details ausgesponnenen Untersuchungen des Verfassers vor uns haben wollten, bevor wir dazu Stellung nähmen. Da sich diese Hoffnung inzwischen nicht erfüllt hat, so ist es wohl an der Zeit, an dieser Stelle ein Buch aufzuführen, das unstreitig in der modernen Literatur unserer Wissenschaften einen hervorragenden Platz einzunehmen

berufen ist, wenn auch eine endgültige Stellungnahme im einzelnen vorbehalten bleiben muß, zumal wenn man in Betracht zieht, daß bei der sonderbar krausen Darstellungsweise des Verfassers seine grundlegenden Feststellungen vorläufig nur sehr schwer zu extrahieren sind, ohne der logischen Schärfe ihrer Formulierung oder der Eigenart der Gedankenentwickelung überhaupt Abbruch zu tun.

Wer das Buch nur durch seinen Haupttitel veranlaßt zur Hand genommen hat, wird sich vielleicht angenehm enttäuscht sehen. Der Verfasser erklärt im Vorwort ganz offen: »Die vorliegende Schrift verfolgt nicht bloß wissenschaftsgeschichtliche Ziele. Hat sie auch zum nächsten Gegenstande die ästhetische Theorie eines berühmten Literaturforschers, der als Schönheits- und Kunstphilosoph ... höheres Interesse beansprucht, so ist es ihr doch noch weit mehr als um das Historische um die Klarstellung gewisser fundamentaler Probleme der Ästhetik zu tun, zu deren Untersuchung die Kritik des Hettnerschen Standpunktes ganz von selber herausfordert.« Ein erster Teil des Buches betitelt sich »Hettners ästhetische und kunsttheoretische Jugendarbeiten«, ein zweiter von dreifachem Umfange »Ästhetik und Kunstwissenschaft«. Aber selbst diese beiden Überschriften, die uns für das Fehlen jeder weiteren Kapiteleinteilung entschädigen müssen, sind wenig orientierend, und der Leser steht vor der unerbittlichen Notwendigkeit, sich durch eine 488 Seiten lange Gedankenkette hindurchzuarbeiten ohne anderen Beistand als die 5 Seiten lange Inhaltsangabe, die merkwürdigerweise dasselbe Bild der Kette zeigt, also doch eigentlich keine Übersicht gibt, und die einen provisorischen Eindruck macht.

Von den Schriften Hettners, an die der Verfasser seine Betrachtungen knüpft, ist in erster Linie zu nennen »Gegen die spekulative Ästhetik«, 1845. Hettner befindet sich in der Selbsttäuschung, sich von der spekulativen Philosophie losgesagt und die Bahnen der positiven Wissenschaft betreten zu haben. Die Forderung einer wirklich positiven Wissenschaft tritt mit um so größerer Bestimmtheit auf, wenn man alle die Punkte festlegt, an denen sie durch Hettner wider seinen Willen verletzt worden ist. Eine weitere Schrift Hettners, die in Betracht kommt, ist »Der Landschaftsmaler Willers aus Oldenburg«, 1846. In dieser findet sich, wenn ich den Verfasser recht verstehe, der Ausspruch Hettners von der Landschaftsmalerei, daß »erst eine Weltanschauung, die einen Spinoza möglich machte, den Lebenskeim dieses Kunstzweiges in sich tragen« könne. Daran schließt sich eine ausführliche Darstellung der spekulativen Methode, in deren vernichtender Kritik der Verfasser einen glänzenden Stil zu bewähren Gelegenheit hat, wie überhaupt die Darstellung im einzelnen — wofern man sich etwa die Mühe macht, bei der Lektüre die seitenlangen Zwischensätze zu streichen — dafür entschädigen muß, daß es uns nicht vergönnt ist, in der Arbeit des Verfassers ein Werk als Ganzes und ein ganzes Werk zu genießen. Auch in Anknüpfung an die Hettnersche Schrift »Drangsale und Hoffnungen der modernen Plastik«, 1846, wird die Verderblichkeit des spekulativen Verfahrens für die Ästhetik und die Kunstwissenschaft in geistreicher Weise dargelegt. Alle diese Ausführungen enthalten in bunter Mannigfaltigkeit eine Fülle von Einzelbemerkungen über das Problem des Charakteristischen, über die Kunst in ihrem Verhältnis zur Wissenschaft, über Naturnachahmung und vieles andere, was uns nachher im theoretischen Teile, wenn es überhaupt möglich ist, einen historischen und einen theoretischen Teil hier streng zu scheiden, in anderer Beleuchtung wieder begegnet. Diese Jugendarbeiten haben nach Spitzer nur einen negativen Wert, und mit besonderem Bezug auf die erste der genannten Schriften sagt er: »Die Ansichten Hettners des näheren auf ihre Richtigkeit zu prüfen, ist hier nicht der Ort; es war diesen Untersuchungen vor allem um das Ergebnis zu tun, daß die fraglichen Ansichten großenteils gar keine Lossagung von den Prin-

zipien der spekulativen Ästhetik bezeichnen und daß also die Hettnersche Arbeit ihren Titel nicht mit Recht führt.« So weit sind wir auf S. 43! Wahrlich, der Verfasser buhlt nicht um die Gunst des Lesers, dessen Geduld auf eine harte Probe gestellt wird. Ein großes Schauspiel wird uns vorgeführt, dessen Held uns nicht erwärmen kann.

Das Verschwimmenlassen der Grenzen zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft bei Hettner ist der Ausgangspunkt für den Versuch des Verfassers, seinerseits den Umkreis der beiden Disziplinen so zu ziehen, wie wir es heute hoffentlich bald für selbstverständlich halten werden. »Dem Umstande, daß Hettner zur Zeit der Abfassung seiner Kritik vor allem Kunsthistoriker war, ist vielleicht großenteils auch der fundamentale, wie ein roter Faden durch die ganze Arbeit sich hindurchziehende Irrtum zuzuschreiben, welcher die Ästhetik wesentlich als Kunstwissenschaft faßt« (S. 51). Hettner entwirft statt eines Planes für die Ästhetik lediglich einen Plan für die Kunstwissenschaft. Er sagt wörtlich: »Ästhetik und Kunstgeschichte sind nicht zwei voneinander geschiedene Wissenschaften, sondern verschiedene Zweige einer einigen, organischen Kunstwissenschaft, und nur die beiden Teile derselben«, ein Satz, der als falsche Anwendung eines an sich richtigen Prinzips vom Verfasser nachgewiesen wird: »Der mit Händen zu greifende Irrtum beruht auf der Vermengung der historischen und der die Gesetze in ihrer allgemeinen Wirksamkeit, unabhängig von ihrer etwaigen Beziehung zu den Vorgängen der Entwickelung ermittelnden Forschung, und es leuchtet ein, daß diese letztere Forschung ihre Absichten viel besser durch eindringendste Untersuchung des einzelnen Falles oder wenigstens einer beschränkten Anzahl einzelner Fälle als durch Ausbreitung über die Gesamtheit der tausendfältigen, bald gleichzeitig nebeneinander erscheinenden, bald sich in rascher Folge verdrängenden Gestaltungen lösen wird, deren Verständnis so wenig zur Enthüllung jener Gesetze erfordert ist, daß es sich vielmehr selbst nur mittels der Kenntnis der allgemeinen, fort und fort wirkenden Gesetze, in welchen auch die Triebkräfte und schöpferischen Mächte der historischen Entwickelung gesucht werden müssen, erschließt« (S. 64).

Wenden wir uns von hier aus nun dem zweiten, »Ästhetik und Kunstwissenschaft« betitelten Abschnitt zu, so werden wir etwas enttäuscht, da wir uns zunächst immer noch überwiegend mit Hettner zu beschäftigen haben; erst auf S. 149 beginnt tatsächlich der allgemeine oder theoretische Teil, der es sich zur Aufgabe setzt, »die wirklichen Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft aufzudecken«. Der Verfasser beschäftigt sich hier mit einem anderen Abschnitt des Hettnerschen Lebenswerkes, und er hat seine Gründe dafür. »Wenn in den frühesten Arbeiten Hettners, soweit sie ästhetische Dinge betreffen, das Verfehlte und Mißlungene derart überwiegt, daß sich aus ihrem Studium für den Kunstphilosophen nur auf negativem Wege ein Gewinn ergibt, insofern die Hettnersche Auffassung der Erscheinungen zur Kritik und zur Feststellung der ihr gegenüberstehenden richtigen Denkart herausfordert, so ändert sich in erfreulicher Weise die Sachlage, wenn die Betrachtung jenen größeren oder doch selbständigen Schriften, die zwischen 1849 und 1853 veröffentlicht wurden, sich zuwendet. Hier trifft man Aufstellungen und Untersuchungen, durch welche die Philosophie des Schönen positive Förderung erfährt« (S. 111). Der Verfasser unterzieht die Methode Hettners in diesen Schriften einer eingehenden Würdigung. Im Vordergrunde stehen Geschichte und Kritik der konkreten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst und der Literatur, und die Erörterung der Prinzipien geht darin vollständig unter. Diese Methode, kunstästhetische Lehren in und mit der Kunstgeschichte vorzutragen, bedeutet eine Durchführung seines philosophischen Programms und ist nach Ansicht des Verfassers

besonders bedeutsam wegen ihres innigen Zusammenhanges mit den Grundlagen der spekulativen Schönheitslehre. Der Verfasser läßt Hettners Vertiefung in den psychologischen Eindruck der Kunstgebilde und Literaturschöpfungen volle Gerechtigkeit widerfahren, weist aber einen gewissen Dogmatismus seines Verfahrens zurück, mit dem er sich über den Nachweis eines festen Zusammenhanges zwischen den Vorbedingungen einer Erscheinung und der Erscheinung selbst hinwegsetzt. Dieser Mangel ist sehr verständlich, sofern nicht eine reine Ästhetik, sondern »eine Darstellung geboten werden soll, welche die Bewährung der ästhetischen Gesetze im geschichtlichen Gange der Kunstentwickelung dartut«. Ja, das Hettnersche Verfahren ist sogar das allein berechtigte, »indem eine Begründung ästhetisch-psychologischer Prinzipien gar nicht möglich erschiene, ohne daß der Blick von den Tatsachen der Geschichte abgelenkt und immer wieder auf das Gebiet der Selbstbeobachtung, der gegenwärtigen Erfahrung überhaupt gerichtet würde« (S. 120). Ist aber für die wissenschaftliche Ästhetik die Methode Hettners unzulänglich, weil dogmatisch, der nötigen Begründungen entbehrend, und können andererseits ästhetische Verhältnisse in einem kunstgeschichtlichen Werke im Prinzip gar nicht anders erörtert werden, als es bei ihm geschieht, dann springt wiederum in die Augen, daß es gänzlich unstatthaft ist, die Ästhetik in der Kunstwissenschaft aufgehen zu lassen. Hettners Schriften an sich kann demnach ein Tadel nur treffen, wenn man die Voraussetzung macht, daß er die Absicht gehabt habe, eine vollständige Ästhetik der einzelnen Kunstformen zu bieten, wozu jedoch kein Grund vorliegt. Das heißt also mit anderen Worten: Hettners Werke sind deshalb so vollendete Bücher, weil er bei ihrer Abfassung glücklicherweise die eigenen Grundsätze preisgab durch Verzicht auf die Forderung, die er an die Kunstgeschichte gestellt hatte, auch die ganze Ästhetik mit sich zu schleppen.

Der Ursprung der kunst- und literarkritischen Methode Hettners aus der Hegelschen Ästhetik läßt sich nicht nur hinsichtlich früher erörterter spezifischer Ansichten Hettners feststellen, sondern auch hinsichtlich der Neigung, Ästhetik und Kunstwissenschaft zu identifizieren. Das Verständnis für diese Beziehung befähigt nach Meinung des Verfassers dazu, die verborgensten Gründe der spekulativen Schönheitsauffassung zu beleuchten. In der Tat sei die Neigung, die Lehre vom Schönen mit der Kunstlehre verschmelzen zu lassen, ein Erbe der spekulativen Philosophie und des Baumgartenschen Rationalismus. Die Ausschließung des Naturschönen aus der Baumgartenschen Ästhetik ist sehr verständlich, da es sich ja darum handelte, in der »Aesthetica« eine Schwesterwissenschaft der normativen Logik zu begründen; und wenn dies die Voraussetzung war, wenn die Ästhetik die Logik ergänzen und ihr zur Seite stehen sollte, so mußte es naheliegen, sie auch auf freie Geistesprodukte einzuschränken. Nach Baumgarten kann ja das Werturteil im Bereiche der Kunstschöpfungen ebensogut »schön-häßlich« wie »richtig-unrichtig« lauten, wodurch die Anwendbarkeit im Bereiche der Naturbildungen sich von selbst ausschließt.

Indem der Verfasser nunmehr sich der Aufgabe zuwendet, die wirklichen Beziehungen zwischen der Ästhetik und der Kunstwissenschaft aufzudecken, geht er von der Tatsache aus, daß die Ästhetik mit der Kunstwissenschaft unstreitig enger verbunden ist als mit anderen Disziplinen. Begriffe wie der des Stils, der Manier, der Skizze u. a. gehören sehr wohl in die Ästhetik, insofern sie auch objektive Eigentümlichkeiten bezeichnen, die das Gefühlsurteil des ästhetisch Empfindenden beeinflussen. Da die Ästhetik überhaupt die Bedingungen der Erregung ästhetischer Lustgefühle zu ermitteln hat, so gehören auch solche Fragen in ihren Bereich wie die der Berechtigung der polychromen Skulptur, des Wertes der Oper,

auch die Unterschiede der plastischen oder malerischen Darstellung je nach dem verwendeten Material.

Indes der innere Zusammenhang zwischen den beiden Disziplinen kann nicht bloß darauf gegründet werden, daß gerade die Beschäftigung mit den Künsten ein besonders reiches Material von Erscheinungen bietet, die ästhetisch wirksam sein können; denn es gibt kaum ein Gebilde der Menschenhand sowohl wie der Natur, das nicht unter irgendwelchen Bedingungen ästhetischer Schätzung zugänglich wäre. Man muß sich vielmehr das Verhältnis des Naturschönen zu der außerhalb des Naturschönen liegenden Sphäre vergegenwärtigen. Man bleibt sich doch immer bewußt, daß Schönheit nicht die Bestimmung eines Naturdinges ist, daß es nicht den Zweck hat, dem Menschen zu gefallen, wohl aber das Kunstwerk. Man kann nicht von allen Naturschöpfungen verlangen, daß sie schön seien, und man verlangt es auch nicht. Daher kann man sehr wohl dem Verfahren eine gewisse Berechtigung zuerkennen, welches das Gesamtgebiet der allgemeinen Kunstwissenschaft der Ästhetik restlos einverleibt.

Hier entsteht jedoch die Schwierigkeit der Abgrenzung des Gebietes der schönen Künste von anderen menschlichen Produktionssphären. Zwei Feststellungen sind hier zu machen. Erstens: nicht bloß eigentliche Kunstwerke sind es, bei deren Erzeugung auf den Schönheitssinn Rücksicht genommen wird; und zweitens: bei der Erzeugung von Kunstwerken kann nicht ausschließlich auf den Schönheitssinn Rücksicht genommen werden. In Beziehung auf die erste Tatsache braucht man sich bloß auf Kleidung, Geräte und die Einrichtung der menschlichen Wohnungen zu besinnen. Jedes Möbel, selbst jede in Bewegungen etwa sich äußernde Sitte fordert geradezu ästhetische Untersuchungen. Da sich bei solchen Dingen das, was allein durch den praktischen Zweck erfordert ist, vielfach scharf absondern läßt, so »sind diese Untersuchungen für die wissenschaftliche Ästhetik sogar wichtiger und wertvoller, weil verläßlichere Aufschlüsse bietend, als Studien, die voraussetzungslos mit Werken der eigentlich schönen Kunst beginnen und sich nach diesen über die ästhetischen Grundgesetze belehren wollen«. Der philosophiegeschichtliche Rückblick auf die Behandlung dieser Probleme, wie wir sie z. B. bei Adam Smith und Dugald Stewart finden, »läßt«, wie Verfasser sagt, »am besten die zentrale Bedeutung erkennen, welche den Kleidertrachten, Möbeln und derlei von der spekulativen Phantasterei und dem hohlen Dünkel der Kunstschwätzer verpönten und aus der Ästhetik verbannten Gegenständen für die Begründung ästhetischer Theorien der Vergangenheit eignete« (S. 173).

Der zweite Teil unserer These besagte, daß die Künste sich oft von anderen als rein ästhetischen Rücksichten leiten lassen müssen, eine Tatsache, die, wenn man die einzelnen Erscheinungen ins Auge faßt, die Grenzen zwischen der höheren Kunst und der Kunstindustrie verschwimmen zu lassen geeignet erscheint. Es gibt genug wohlgefällige Gegenstände, deren praktischen Gebrauchswert wir ohne weiteres als die Hauptsache erkennen; schwieriger wird aber die Unterscheidung, wenn wir gewisse Grabmonumente, besonders auf italienischen Friedhöfen, auch manche Bilder auf Münzen oder Banknoten in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, die selbst den höchsten ästhetischen Anforderungen genügen. Will man zu den praktischen Zwecken auch noch den geistigen und sittlichen Einfluß der Kunstwerke rechnen und danach die Sonderung vornehmen, so müßten weite Gebiete der Poesie und auch der Musik, auch gewisse Werke der antiken Plastik wegen ihres Zusammenhanges mit religiösen und politischen Motiven aus der Reihe der wahren Kunst gestrichen werden. Es ist ersichtlich, daß man nicht so weit zu gehen braucht. Sondert man nur die rein materiell-ökonomischen Zwecke aus, so bleibt immer noch ein Gebiet,

das trotz seiner Abhängigkeit von vielen außerästhetischen Mächten von jeher und widerspruchslos als Gebiet der freien und schönen Künste, über dem bloßen Gewerbe erhaben, anerkannt worden ist.

Die Wichtigkeit praktischer Motive für das Kunstleben erläutert Verfasser ausführlich an dem Beispiel der Baukunst. Die Schöpfungen der Baukunst haben sich stets außerkünstlerischen Bestimmungen anbequemen müssen. Hätte z. B. der Kirchenbau keinen anderen Sinn gehabt, als durch sein künstlerisches Gepräge die Entstehung religiöser Stimmungen zu begünstigen, so hätte diese Zweckbestimmung etwa in den christlichen Kirchenbauten auf hundert andere Arten ihre Verwirklichung finden können als gerade in den Formen, wie sie sich eben historisch herausgebildet haben. Ästhetische Motive reichen zur Erklärung des Totalwerkes in diesem Falle nicht im entferntesten hin, wenn auch für die Ausgestaltung der Gebäude im einzelnen nachher ästhetische Bedürfnisse maßgebend sein können.

Den lehrreichsten Gegenstand aber für das Verständnis der Beziehungen von Kunst und Schönheit bildet die Untersuchung des Unterschiedes in der Wertschätzung, die die »schöne Gartenkunst« in früheren Zeiten genoß, gegenüber ihrer heutigen Beurteilung. Wenn man heute die sogenannte Gartenkunst nicht mehr zu den höheren Künsten rechnet, so ist der Grund vielleicht darin zu suchen, daß sie an den Produzierenden verhältnismäßig geringe Anforderungen stellt. Damit wäre die wichtige Frage der Schwierigkeit angeschnitten, die der Verfasser später noch eingehend behandelt. Von der Beantwortung der Frage, ob es berechtigt ist, die schönen Künste mit den schwierigen Künsten gewissermaßen zu identifizieren, würde es abhängen, ob diese Aussonderung der Gartenkunst ihrerseits gerechtfertigt ist. Das Problem gewinnt an Schwierigkeit, wenn man bedenkt, daß die Erzeugnisse der Gartenkunst den ästhetischen Gesichtspunkten in geradezu vollendeter Weise und in vollkommener Reinheit Rechnung tragen, namentlich wenn man sie mit den Produkten der Baukunst vergleicht. Eben aus diesem letzteren Grunde hat man früher den Gärtner dem bildenden Künstler an die Seite gestellt, wie die Gartenkunst auch von anderen mit der Baukunst sowohl wie mit den bildenden Künsten verglichen und ihnen als ebenbürtig angereiht wird. Erst allmählich vollzog sich mit der Wandlung der Anschauung von dem Wesen der schönen Künste auch der gründliche Umschwung, ausgehend von der spekulativen Ästhetik, der zur Degradation der Ziergärtnerei führte, ohne daß im übrigen dabei der Würde der Baukunst irgend welcher Abbruch geschah.

Betrachten wir nun die Gründe, die für die Mißachtung der Gartenkunst maßgebend gewesen sind, so wird einmal der bloß äußere, praktische Zweck (Vergnügen, Bequemlichkeit, Nutzen) ins Treffen geführt. Ferner wird geltend gemacht, daß der Gärtner nicht im stande sei, sich wahrhaft schöpferisch zu betätigen. Sehen wir hier der Kürze halber einmal von dem zweiten Punkte, der verhältnismäßig einfach liegt, ganz ab und prüfen wir nur den ersten der beiden angeführten Gründe auf seine Stichhaltigkeit, so ist, wie uns der Verfasser belehrt, einleuchtend, daß auch dieser vollkommen unhaltbar ist und daß in dieser Beziehung die Hortikultur der Baukunst bedeutend überlegen ist. Es entbehrt nicht der Berechtigung, Baukunst und Gartenkunst, ja auch Rhetorik als »Künste mit äußerem Zwecke« mit dem Gewerbe in Zusammenhang zu bringen, wie das tatsächlich geschehen ist. »Während aber im Bereiche der Architektur, zum mindesten der modernen, überhaupt keine Werke hervorgebracht werden, die des äußeren Zweckes gänzlich entbehren, gibt es unter den Erzeugnissen der Kunstgärtnerei Hunderte und Hunderte: Ziergärten ohne Gemüsebau und Obst, öffentliche und private Parkanlagen, welche eine exklusiv ästhetische Bestimmung haben, daher auch die Ästhetik, wohlgemerkt! nicht die

Kunstwissenschaft, mehr angehen als alles, was seitens der Architektur geschaffen wird« (S. 212). Neben den unklaren Geistern finden wir einzelne, die den Sachverhalt richtig erfaßt haben. So ist es sehr bezeichnend, wenn die Ziergärtnerei in zwei Klassen geteilt wird, die »schöne« und die »verschönernde«, erstere mit einem ästhetischen, letztere mit einem ökonomischen oder auch naturwissenschaftlichen Zweck. »Damit aber ist die ästhetische Superiorität eines Teiles der Gartenkunst über die Architektur ausgesprochen, bei welch letzterer die Unterscheidung einer schönen von einer bloß verschönernden Gattung nicht platzgreifen könnte« (S. 214). So unterschied man auch in richtiger Erkenntnis des Sachverhaltes Gartenbau und Gartenkunst. Mag die Trennung auch im einzelnen mitunter schwierig sein, so bleibt doch entscheidend immer die dominierende Absicht. Ganz verfehlt ist es aus diesem Grunde, wenn man den Bestrebungen, die genannte Unterscheidung vorzunehmen, mit der Begründung entgegenzutreten suchte, daß auch eine »wohlgeordnete, wohlgepflegte Flur sich als ein edles Kunstwerk darstellen« könne. Ebenso ist nun wohl auch einzusehen, wie verfehlt es ist, wenn jemand die Gartenkunst der Baukunst als eine Art Appendix angliederte mit der Begründung, daß sie geeignet sei, die äußere Erscheinung der architektonischen Gestaltungen schmückend zu ergänzen. Der Gipfel der Inkonsequenz aber ist es, die Hauptsache bei Gartenanlagen im Nutzen zu erblicken (Bequemlichkeit, Spaziergänge, Abwechslung) und sie deshalb aus der Reihe der Künste zu streichen, die Architektur dagegen als »eine Art Plastik« zur Kunst zu rechnen. Dann wäre ein anderer Weg viel konsequenter, der in der Tat auch eingeschlagen worden ist: zugleich mit der schönen Gartenkunst auch die ganze Architektur wegzulassen.

Die wahren Beweggründe für die Ausschließung der Kunstgärtnerei aus der Kunstwissenschaft finden ihre Aufdeckung durch Fries und besonders klar durch Dambeck. Fries nimmt allerdings noch eine ziemlich schwankende Haltung ein, die begünstigt wird durch seine Methode, die Personen des genialen Erfinders und des virtuosen Darstellers durchweg rücksichtslos zu trennen. Leichter und sicherer führt uns die volkstümliche Vorstellung aus diesen Schwierigkeiten heraus. Denn sie erblickt nicht »das Auszeichnende des Genies bloß in besonderem Phantasiereichtum, sondern verbindet damit den Gedanken einer hohen, wenn auch oft einseitigen Geistesentwicklung überhaupt, die man nun durchaus nicht bei allen Gartenkünstlern und am wenigsten bei der großen Mehrzahl derer, welche diese Kunst berufsmäßig treiben, wahrnimmt« (S. 226). Äußerst verdienstvoll war nach dem Gesagten das Unternehmen, das Genie mit der Virtuosität in der Künstlerschaft zu vereinigen. Hier ist Dambeck zu nennen, der außer dem Geschmack Genie und Virtuosität als Erfordernisse der Kunst namhaft machte und die beiden letzten Eigenschaften als eng miteinander zusammenhängend nachwies. Es könnte etwas inkonsequent erscheinen, wenn er die darstellenden Kräfte hauptsächlich zur Virtuosität rechnet, so daß dem Genie eigentlich nur die Erfindung bleibt; aber was dadurch nur noch leuchtender zu Tage tritt, ist »die Wahrheit, daß auch die Schöpfungen der hohen Kunst, und sie ganz besonders, Virtuosität und Genie gleichmäßig fordern, daß es keinen echten Dichter gibt, der seine Gedanken und Gefühle nicht auch lebensvoll ausdrücken, keinen echten Plastiker und Maler, der die innerlich geschauten Bilder nicht auch in sinnlicher Frische, für andere Menschen sichtbar, darstellen kann« (S. 229). Wie nun nach allem auch das Urteil über die nur ausführenden Künstler ausfallen mag: »so viel ist gewiß, daß die Gartenkunst, deren Pflege weder technische Virtuosität noch ungewöhnliche, das Normalmaß übersteigende Erfindungsgabe beansprucht, zu der also von den drei Erfordernissen Dambecks strenge genommen nur eines, nämlich ästhetischer Geschmack gehört,

mit denjenigen Künsten, für welche von allen diesen Erfordernissen kein einziges zu entbehren ist, sehr wenig zu tun hat« (S. 231). Im Zusammenhang damit ist ein sehr bedeutsamer Umstand nicht zu vergessen: »die Abwesenheit eines besonderen Standes ästhetisch hochgebildeter Gärtner« (S. 231). »Mit einem Worte: die ästhetische Hortikultur ist eine so simple, so gar nicht an die Existenz bedeutender, überragender Fähigkeiten gebundene Kunst, daß sie ein gebildeter Mensch von normalem Schönheitssinn im Verein mit einem geschulten Handwerker nicht nur ausüben kann, sondern in den meisten Fällen auch tatsächlich ausübt. Und hierin allein liegt der Grund, weshalb die ‚Lustgärtnerei' schon längst schmählich von dem Ehrenplatze verjagt worden ist, den sie noch in der Ästhetik Kants und der Kantianer eingenommen« (S. 232).

Die Motive, aus denen sich die spekulativen Ästhetiker zur Herabsetzung der Kunstgärtnerei bewogen fühlten, mögen mit den im Voranstehenden gegebenen historischen Erörterungen nicht erschöpft sein. Allein da diese Motive längst wirksam zu sein aufgehört haben, da man auch in der vorkantischen Periode ähnlich dachte und auch unsere heutige Auffassung noch immer die gleiche ist, »so ist wohl«, meint der Verfasser, »nicht in Zweifel zu ziehen, daß die stärksten und ausgebreitetsten Wurzeln der fraglichen Auffassung in der eigentümlichen Entwickelung des Kunstbegriffes, seiner Verknüpfung mit dem Begriffe höherer Geistesbetätigung gesucht werden müssen« (S. 237). Die Tatsache allein, daß Ziergärtnerei und Nutzgärtnerei fortwährend ineinander übergehen, der Umstand, daß die Gärtnerei auf Schritt und Tritt mit dem gemeinen Nutzen verknüpft ist, dieser ist es, der sie herabdrückt, welche historisch gegebenen Maßstäbe man auch sonst an sie anlegen möge.

Auch im Gebiete der anerkannt hohen Kunst gibt es gemischte, ästhetisch unreine Formen. So lächerlich uns heute die Geringschätzung der Landschaftsmalerei erscheinen muß, um so überzeugender sind doch die Bedenken, die gegen die Porträtmalerei vorgebracht worden sind. Das erste Erfordernis ist ja hier die Treue der Kopie; sie ist mehr eine nachahmende Kunst und kann nicht die Würde der Historienmalerei beanspruchen. Sie hat außerästhetischen Zwecken zu dienen wie der Befriedigung der Neugierde oder der pietätvollen Erinnerung an bestimmte Personen. Diese Tatsache bedarf allerdings noch einer Erläuterung, da wenigstens das ästhetische Prinzip des Charakteristischen die Porträtmalerei zu sanktionieren geeignet erscheinen könnte, »demzufolge die gelungene, durchaus ähnliche Darstellung eines jeden, auch an sich unschönen Gegenstandes selber eine eigentümliche Art von Schönheit ergibt« (S. 245 6). Nun ist es jedoch auffallend, »daß die Denker, welche den ästhetischen Reiz des Charakteristischen zuerst richtig erfaßten, eine solche Schlußfolgerung fast durchaus unterlassen haben« (S. 246). Dürfen wir hier vermuten, daß ein dunkles Bewußtsein von der ästhetischen Unreinheit — wohlgemerkt: nicht künstlerischen Minderwertigkeit — des Porträts vorliegt, so geben uns andere Kunstästhetiker positive Auskunft über ihre Gründe. Diese Begründungen sind an sich durchaus nicht immer stichhaltig, wie im einzelnen gezeigt wird. Die kunstgeschichtliche Tatsache, daß einige der bedeutendsten Maler sich fast ausschließlich dem Porträt gewidmet haben und ihm ihren Ruhm verdanken, darf bei einer Kritik der Porträtmalerei natürlich nicht übersehen werden. In Bezug auf die Bedeutung des Prinzips des Charakteristischen in der Porträtmalerei und die verschiedenen Schattierungen in den Ansichten, die darüber im Laufe der Zeit ausgesprochen worden sind, sei es mir gestattet, auf die Ausführungen des Verfassers zu verweisen. Wichtig ist im Endergebnis vor allem die Tatsache, »daß es Porträts gibt, die so echte und reine Kunstwerke sind wie irgend ein anderes Gemälde« (S. 266), und andererseits die Erkenntnis des Übelstandes, daß »keine noch so hohen

künstlerischen Reize, über die Fremde in Entzücken geraten, die Bekannten der dargestellten Person für einen auffälligen Mangel an Ähnlichkeit schadlos halten können« (S. 259/60). Der Ausspruch eines Ästhetikers, »das gute Porträt sei keine Beschreibung eines Gesichtes, kein gemalter Steckbrief, sondern ein Gedicht über das Gesicht«, klingt ja gewiß sehr schön, allein er ändert nichts an der Tatsache, daß die Leute, welche sich porträtieren lassen, und noch mehr deren persönliche Bekannte die trockenste, dürrste, nüchternste »Beschreibung« einem allzu schwungvollen »Gedichte« dieser Art vorzuziehen pflegen (S. 268). So kann man denn mit Vischer das Ergebnis in die Worte fassen: »Die Porträtmalerei ist ein zwischen echter, freier Kunst und unfreiem Dienste schwankendes Gebiet.«

Zu derselben Feststellung gelangt der Verfasser hinsichtlich der Plastik auf dem Umwege über den Nachweis der »künstlerischen Wertlosigkeit der Porträtplastik in dem größten Teile des heute von ihr eingenommenen Gebietes« (S. 276). Fassen wir die Skulptur als Ganzes auf, so müssen wir eine echt künstlerische, ästhetische Gruppe ihrer Produktion (das reine, geschmacklose Quellwasser Winckelmanns) scharf trennen von einer durch außerästhetische Rücksichten bestimmten Gruppe, die zu existieren nicht aufhören wird, solange der plastische Künstler gezwungen werden kann, Aufträge auf Reliefs, Büsten oder Statuen auszuführen. »Diese Kunst als Ganzes besitzt in der Tat nicht einmal denjenigen Grad ästhetischer Reinheit, welcher etwa der Ziergärtnerei eigen ist« (S. 278).

Es ist nach alledem ersichtlich, wie schwierig es ist, zu einer befriedigenden Einteilung der Künste nach irgend welchem tiefer liegenden, geistigeren Gesichtspunkte zu gelangen, wenn man sich von den althergebrachten, rein äußerlichen Einteilungsgründen entfernen will. Die aus der Geschichte bekannten Versuche, so geistreich sie im einzelnen sein mögen, müssen wir dennoch als gescheitert betrachten. Ebenso ergeht es uns aber mit dem Versuch, die Künste in absolut und relativ schöne zu trennen, die Scheidung vorzunehmen, welche die »größere oder geringere Ausschließlichkeit, womit die Kunsthervorbringungen dem ästhetischen Bedürfnisse dienen«, zur Grundlage hat. Das Schlimmste ist, daß die Gruppen der historisch überlieferten Künste nicht ungeteilt in den beiden Abteilungen unterzubringen wären. Die überlieferten Kunstarten würden bald zu dem einen, bald zu dem anderen Teile dieser oder jener Klasse zufallen und durch sie ihre Kennzeichnung erhalten. Damit stände die vielfach beliebte Verschmelzung von Kunstwissenschaft und Ästhetik allerdings schlecht im Einklang; denn für eine solche Auffassung müßte die besprochene Klassifikation von grundlegender Bedeutung sein. »Hingegen lockern sich die Beziehungen der Disziplinen offenbar in ganz erheblichem Grade, wenn, wie es faktisch der Fall ist, die Reinheit des ästhetischen Charakters sich für die Aufstellung und Umgrenzung der Begriffe von den einzelnen Künsten als so irrelevant erweist, daß kein Hindernis obwaltet, Künste anzunehmen, die zum Teil ‚absolut', zum Teil ausgesprochen ‚relativ schön' sind, und vollkommen ästhetische, d. h. nur an den Schönheitssinn appellierende Werke mit halb-, viertel- und zehntel-ästhetischen in dem Rahmen einer und derselben Kunst unterzubringen« (S. 296).

Ich habe versucht, wenigstens von einem Teil des Werkes eine möglichst deutliche Vorstellung zu geben, soweit das der beschränkte Raum gestattet. Dessoir hat bereits in der Einleitung zu seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft« in einer Anmerkung auf Spitzer verwiesen, an der Stelle, wo er in seinen Ausführungen zu dem Schlusse kommt: »Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie

einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll. Wir dürfen nicht mehr die Unterschiede der beiden Disziplinen wegtäuschen, sondern müssen sie durch immer feinere Differenzierung so scharf herausheben, daß die wirklich vorhandenen Zusammenhänge sichtbar werden«; er bemerkt dazu, Spitzer habe in seinem verdienstvollen Buche den ersten Schritt auf diesem Wege getan.

Der nun folgende Teil des Buches beschäftigt sich, um nur die Hauptpunkte zu nennen, noch mit folgenden Problemen: nähere Charakteristik der künstlerischen Anlagen; Verhältnis des Artisten- und Virtuosentums zur Kunst; Minderwertigkeit der Tanzkunst; — Verhältnis der Wissenschaft zur Kunst; Sinnlichkeit der Kunst.

Außer dem Ergänzungsbande zu dem vorliegenden Werk über Hettner stellt uns der Verfasser das Erscheinen eines Buches in Aussicht, das Richard Wagners Lehre vom Universalkunstwerk behandelt, sowie einer Studie über A. Gubitz und den ästhetischen Pananthropismus. »Das Wurzeln in der sogenannten ‚Anthropologie' ist das gemeinsame Band, das Hettner, R. Wagner und Gubitz verbindet; jeden der drei Männer beseelt in gleichem Maße das Streben, im Geiste dieser ‚Anthropologie' eine positivistische, sensualistische Schönheitstheorie und Kunstphilosophie zu begründen, und so entrollen denn auch alle diese Arbeiten zusammen, welche der Reihe nach die Kunstlehren von Hettner, Wagner und Gubitz vorführen sollen, ein Totalbild der wunderlichen, trotz schätzenswerter Impulse so arg mißratenen Ästhetik des deutschen Sensualismus aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren des verflossenen Säkulums«. Hoffen wir, daß der Verfasser sich noch nicht erschöpft hat und uns die versprochenen Bände recht bald folgen läßt.

Berlin. Walther Franz.

Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl. Verlag von G. Grote, Berlin 1907. gr. 8°. 668 S.

Im Jahre 1901 erschien Konrad Langes »Wesen der Kunst«. Bereits 5 Jahre später war eine Neuauflage nötig. Diese Tatsache beweist, daß das Werk nicht nur einem Bedürfnisse entgegenkam, sondern ihm auch entsprach.

Manche Ansichten des Verfassers haben sich inzwischen gewandelt. Seine Grundanschauungen allerdings sind im wesentlichen gleich geblieben. Sie erscheinen in der Neuauflage sogar fester begründet. Dank der klareren Formulierung der Grundsätze, der Ausscheidung alles nicht zur Sache Gehörigen — z. B. des Teiles über die Geschichte der Illusionsästhetik, der erweitert als eigenes Werk erscheinen soll —, der logischeren Verknüpfung der einzelnen Teile, stellt sich die zweite Auflage nicht nur als ein neues, sondern auch als ein vollkommeneres Werk dar, verglichen mit der ersten.

Die Anfänge: Die Formulierung der Aufgabe, die Klarlegung der Methode, die Nachweisung der Lust als unmittelbaren Zweckes der Kunst haben sich in der Hauptsache nicht geändert. Aber schon in den nächsten Kapiteln macht sich das Streben nach größerer Deutlichkeit stark bemerkbar. Sie geben eine weit gründlichere und sachlichere Scheidung und Beschreibung der einzelnen Illusionsarten als die frühere Auflage. »Illusion«, dieses Wort, das so viel Anstoß erregt hat, weil der Sinn, in dem Lange es verwendet, seit dem 18. Jahrhundert fast völlig verloren gegangen war, ist, ganz allgemein gesprochen, die Übersetzung einer Wahrnehmung in eine künstlerische Vorstellung, bei der aber das Wahrnehmungsbild im Bewußtsein bleibt. Wir sehen etwa auf einem Blatte Papier eine Anzahl von Linien, die in uns die Vorstellung eines Zimmers erwecken; hier erleben wir eine Raumillusion. In ähnlicher Weise zwingt uns das Kunstwerk, das uns zu einer Natur-

vorstellung anregt, ferner zu Stoff-, Licht-, Farb-, Zeit-, Bewegungs- und Handlungsillusionen. Hierzu gesellen sich die Geräuschillusion der Musik, die Kraftillusion in der Baukunst und dem Kunstgewerbe und die Gefühlsillusionen. Mit dem letzten, lebhaft angegriffenen Worte meint Lange die Vorstellungen von Gefühlen anderer, die in uns durch die Wahrnehmung ihres mimischen Ausdruckes in einem Kunstwerke wachgerufen werden. Er erinnert an den Zuschauer einer Liebesszene auf der Bühne, der, ohne persönlich irgendwie affiziert zu sein, sich das Gefühl der Handelnden deutlich vorstellen kann, an den Schmerz des Laokoon, den wir uns zwar vorstellen, mit dem wir aber niemals wirkliches Mitleid empfinden. — Im Anschlusse an diese Kapitel wird die Bedeutung der illusionstörenden Momente für die Steigerung der Illusion ähnlich wie bereits in der ersten Auflage nachgewiesen.

In dem Hauptstücke des Buches beschreibt sodann der Verfasser den psychischen Zustand der künstlerischen Illusion im Gegensatze zu der natürlichen. Sie wird hervorgerufen durch den Wechsel zweier Vorstellungsreihen, einer auf die Natur und einer auf ihre künstlerische Gestaltung bezüglichen. Das war schon in der früheren Auflage ausführlich dargelegt. Neu und von nicht geringer Bedeutung aber ist es, daß Lange jetzt einige mächtige Fürsprecher seiner Theorie anführt. Da ist vor allen Goethe. In den Julitagen des Jahres 1827 besprach er sich mit Eckermann über Manzonis Verlobte[1]). Er sagte dabei: »Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen großen Wirkungen gar nicht herauskommt«. Und später: »Das Gefühl der Angst ist stoffartig und wird in jedem Leser entstehen. Die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich sich der Autor in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden.« Des weiteren sei Grillparzer genannt. Endlich Mendelssohn[2]). »Wenn eine Nachahmung, sagt dieser, so viel Ähnlichkeit mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion. Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren. Die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei.« — In einem neu eingeschobenen Kapitel »Kunst und Natur« behandelt Lange weiterhin an einigen speziellen Beispielen, wie der Bühnensprache, der Behandlung des Auges in der Plastik, dem fruchtbaren Moment in der bildlichen Darstellung der Bewegung, eingehend die Notwendigkeit der Auswahl und Veränderung der Natur zum Zwecke der Erregung der Illusion. Diese Veränderungen nun sind größtenteils abhängig von der subjektiven Auffassung des Künstlers. In ihnen kommt der persönliche Stil des Künstlers zum Ausdruck. In der Auffassung vom Wesen des Stiles zeigt sich der stärkste Unterschied der zweiten Auflage von der älteren. Der Verfasser hatte ursprünglich, der Zeitströmung folgend, das Moment des realistischen, naturnachahmenden Charakters der Kunst etwas zu stark betont. Jetzt wird er auch der idealistischen Seite gerecht. Neben der Vorstellungsreihe »Natur« erscheint jetzt die Vorstellungsreihe »künstlerische Persönlichkeit« viel stärker betont als früher. Ja, die Kunstschönheit beruht nun für Lange geradezu auf dem Verhältnis zwischen Naturnachahmung und Stil. »Dasjenige Werk von Menschenhand«, heißt es S. 390, »ist schön, das einer-

---

[1]) Vgl. K. Lange, Goethes selbstbewußte Illusion. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1904, Nr. 15, 16, 19.

[2]) Vgl. K. Lange, Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert. Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft I, 1906, S. 33 ff.

seits eine sehr starke Vorstellung von Natur, organischem Leben u. s. w., anderseits eine sehr deutliche Vorstellung von persönlichem Stil, d. h. von einer schaffenden künstlerischen Persönlichkeit, hervorbringt«. — Den beiden Vorstellungsreihen »Natur und Stil« entsprechen die beiden »Inhalt und Form«. So läßt sich denn auch weiter ausführen: »Das Kunstschöne beruht auf dem Verhältnisse des Inhaltes zur Form«. Wichtige Kategorien der Form, wie Rhythmus, Reihung und Symmetrie werden in einem eigenen Kapitel behandelt. Desgleichen die Bedeutung des Inhaltes für das Kunstwerk. Hieran knüpft, nachdem noch in der Weise der ersten Auflage die Beziehungen der Kunst zum Spiele erläutert sind und die Schönheit der Natur überzeugend als zum Teil rein sinnlich, zum Teil auf umgekehrter Illusion beruhend erkannt worden ist, das Schlußkapitel, in dem nochmals, wie schon in dem Abschnitte über den Inhalt, jede Tendenzbestrebung der Kunst nachdrücklich zurückgewiesen und der Zweck der Kunst folgendermaßen definiert wird: »Kunst ist jede Tätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet und dadurch unbewußt die Lücken des menschlichen Gefühlslebens ausfüllt, zur Erweiterung und Vertiefung des sinnlichen, ethischen und intellektuellen Wesens der Menschheit beiträgt.«

Wiesbaden. Julius Baum.

Julius Meier-Graefe, William Hogarth. (Klassische Illustratoren, Bd. II.) München u. Leipzig, Verlag von R. Piper u. Co., 1907. 115 S.

Wenig mehr als ein Jahrhundert ist seit dem Erscheinen von Lichtenbergs »ausführlicher Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche« (1794 ff.) vergangen — und es ist nicht zu viel gesagt, wenn man nun vor dem biographischen Essay Meier-Graefes von einer bis ins Letzte durchgeführten Umkehr des Kunsturteils spricht. Alles steht auf dem Kopfe, in der Betrachtung, Zergliederung und Wertung des künstlerischen Schaffens. Es gilt das schon von der Auswahl derjenigen Dinge, an die der Kritiker sein Urteil anzuschließen sucht. Für Lichtenberg ist ausschließlich der Kupferstecher von Bedeutung, für M.-Gr. steht er ganz zurück hinter dem Maler, und in der graphischen Darstellung ist ihm die Skizze weit wichtiger als der Stich. Man könnte das einfach damit erklären wollen, daß Lichtenberg durch einen Zufall eben nur die Stiche und nicht die Gemälde und Zeichnungen gekannt habe, aber die Volkstümlichkeit von Hogarth ruht in dieser Zeit überhaupt durchaus in seinen Stichen, und dann: für jeden der beiden Kritiker erschöpft sich die Bedeutung des Künstlers in Wertbegriffen, denen dort der Stich, hier die Skizze und Malerei als Ausdrucksmittel vollkommen entsprechen. Lichtenberg hätte die den Stichen zu Grunde liegenden Gemälde, wenn er sie gekannt hätte, nicht anders analysiert, als er es nun den Stichen gegenüber tat — an den gezeichneten Skizzen wäre er achtlos vorübergegangen — und M.-Gr. wiederum holt aus der Anschauung der Stiche eben nur das als wirkliches Erlebnis heraus, was bereits in der Skizze vollkommen zum Ausdruck kommt. Der Unterschied liegt im aufnehmenden Ich, und der Künstler, wie man ihn sehen will und sieht, ist eben hier und dort ein ganz anderer. M.-Gr. sagt nicht zu viel, wenn er meint, man lerne aus seinem Buch »einen neuen Hogarth« kennen. Aber doch auch nur einen neuen.

Lichtenberg bedauert einmal, als er bei einem Stich auch die Abbildung von ein paar Leichensteinen zu erwähnen findet, daß »Hogarth so wohlfeil gearbeitet habe. Bei einer etwas größeren Skala wäre hier ein unerschöpfliches Feld für sein Genie gewesen. Oft schon mit ebensovielen Strichen, als hier für nichts dastehen, hätte er vieles tun können. Er hatte es in seiner Gewalt, irgend einem verkannten

großen Manne, von dem nirgends ein Marmor spricht, hier in einem bemoosten Winkel die versagte Ehre zu geben« u. s. w. — es findet sich dann zum Glück doch wenigstens noch ein Leichenstein »mit fast leserlicher Inschrift«, woran sich eine lange Reihe von possierlichen Konjekturen und Bemerkungen anschließen läßt. Es ist klar: die »Unerschöpflichkeit des Genies« ist die Unerschöpflichkeit des Novellisten, und jeder Strich, der nach der Seite des Anekdotischen nichts mitteilt, »steht für nichts da«. Für M.-Gr. sind alle diese anekdotischen Beziehungen nicht so sehr entbehrlich als vielmehr störend — wollte er sie beachten, sie würden ihm sein Bild von Hogarth mehr entstellen als bereichern. Ihm hat sich »ein Schwinden der Anekdote hinter den wirklichen Trägern des Reizes« vollzogen, und infolge solcher »Belanglosigkeit der Legende« bleibt ihm »von dem Moralisten wenig zurück, was mehr als eine biographische Notiz zweifelhaften Interesses zu bieten vermöchte«. Das Bild erschließt sich ihm in seinen »wirklichen Reizen« nach ganz anderer Seite hin — nach einer Seite, die für Lichtenberg außerhalb aller Möglichkeit liegt.

»Hogarths Werke zu erklären, gibt es, glaube ich, nur zwei Wege«, meint Lichtenberg in seiner Vorrede. »Den prosaischen«, d. h. eine einfache Sacherklärung, und »den poetischen«, wo außer dieser Sacherklärung durch künstlerisch belebten Vortrag eine Art Übersetzung des Eindrucks aus dem Gebiet der bildenden in das der redenden Kunst angestrebt werden müsse. »Was der Künstler gezeichnet hat, müßte so gesagt werden, wie er es vielleicht würde gesagt haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.« Indem Lichtenberg nun diesen letzteren Weg einschlagen will, steckt er sein Ziel sehr hoch: es soll »Hogarth nicht bloß jedem verständlich, sondern der Geist eines jeden schon durch den Vortrag der Erläuterung, selbst wider seinen Willen, zu der Stimmung gebracht werden, in welcher allein man des großen geistigen Genusses fähig ist, den diese Blätter gewähren können«. Es mag unerörtert bleiben, wie sehr oder vielmehr wie wenig den Lichtenbergschen Erklärungen die hier geforderte Kongenialität mit den Bildern des Hogarth zu eigen ist — man spürt ohne weiteres, daß der behende und leicht witzelnde Stil Lichtenbergs, der in seinem übermäßigen Streben nach geistreichen Wendungen oft genug schal und leer wird, von dem derben kompakten Ton der Hogarthischen Erzählung sehr abweicht — hier mag nur nochmals jenes »allein« unterstrichen werden, womit Lichtenberg jede andere Erklärungsweise als unmöglich abtut. Und in der Tat, wie soll man die Dinge anders »erklären«?

Aber eben hierauf legt M.-Gr. auch nicht den geringsten Wert. »Just in dem Unkommentierbaren, das sich der Auseinandersetzung mit dem Geschichtlichen, mit dem Witz und der Satire entzieht«, erkennt er das, was ihm das Bild als wert der Betrachtung und Bewunderung erscheinen läßt. Und so nun die — es wäre ungerecht, wollte man »Erklärung« sagen; es ist die Analyse einer farbigen Erscheinung. »An das silbrige Grau und das Blau der offenen Weste des Helden, in dessen zartem, von leuchtend braunen Locken umgebenen Gesicht nur erst die anmutigste Begehrlichkeit flüstert, schmiegt sich das Orangebraun des maßnehmenden Schneiders mit der roten Kappe. Das Blau wird in dem gefleckten Kleid des Alten weitergebildet, der stärksten Figur, und die junge, die Bedmaker's daughter, bringt das zarte Rosa und Orange und das reiche Weiß dazu. Brillant steht dieses Bukett vor dem velasquezhaften Braun der Wände.« Es kann hier leider auf die Lichtenbergsche Erklärung derselben Szene (des ersten Bildes aus dem »Leben des Liederlichen«) nur verwiesen werden, doch dürfte auch ohne ihren Abdruck die innere Komik der in zwei solchen Stücken angedeuteten geschichtlichen Entwickelung deutlich sein; wie etwa Lichtenberg in dem Schneider, den M.-Gr. nur als einen Flecken Orangebraun genießt, mit größtem Vergnügen das »theosophisch-apokalyptische

Licht« einer Schusterseele aufblitzen sieht. Gibt es zwischen solchen Gegensätzen überhaupt einen Ausgleich? Oder muß nicht vielmehr von den beiden Hogarth-Erklärern einer den andern lächerlich und widersinnig finden? Ich meine, es gibt doch wohl eine Betrachtung, die über dieses Dilemma hinausführt: indem man einfach festzustellen versucht, wieweit M.-Gr.s Darstellung — denn es wird nun von Lichtenberg nicht weiter in gleicher Ausführlichkeit die Rede sein dürfen — der Wirklichkeit der geschichtlichen Erscheinung gerecht wird, wieweit die Deutung des Kunstwerks die inneren Gründe aufzuweisen vermag, aus denen heraus es in allen seinen Teilen lebt. Die positive Leistung dieser Interpretation bedingt zugleich ihre Einseitigkeit und Beschränktheit.

Es braucht nicht weiter bewiesen zu werden, daß M.-Gr. hier wie auch sonst durchaus von jener Art künstlerischen Erlebens ausgeht, wie sie dem französischen Impressionismus zu Grunde liegt. Er steht mitten in dieser Bewegung, ist ihr eifrigster Vorkämpfer. Und seine lebendige Anteilnahme und sein Verständnis gegenüber Hogarth geht nun genau so weit, wie dessen Kunst als in der inneren Tendenz zusammenfallend mit jenem Impressionismus betrachtet werden kann. Es ist deutlich, daß von hier aus die bereits erwähnte Schätzung (oder Überschätzung) der Skizze und bei dem Gemälde der farbigen Werte sich ohne weiteres erklärt. Und es ist einfach das impressionistische Glaubensbekenntnis in Anwendung auf eine Hogarthische Studie (das Crevettenmädchen), wenn M.-Gr. hier das Höchste darin erreicht findet, daß die Verteilung der Wertakzente, die Durchbildung des Gemäldes von aller sachlichen Bedeutung der dargestellten Formen absieht, so daß dem Auge keine andere Wichtigkeit zukommt als irgend einem Teil des Kostüms, nämlich die: »Fleck unter Flecken« zu sein. Man kann sich denken, wie Hogarth ein solches Urteil über die Höhe seines Könnens nicht nur mit Staunen, sondern mit Entrüstung aufgenommen hätte: daß man das Fehlen aller »Durchbildung«, das Unfertige, ein Haltmachen und zufälliges Zurückbleiben in der Ausführung als höchsten Ausdruck seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit gerühmt hätte. Natürlich ist doch diese Skizzenhaftigkeit der Arbeit bei Hogarth ganz anders zu beurteilen als bei dem Impressionisten, der auf jenen Eindruck, der für Hogarth nur ein nicht überwundenes Durchgangsstadium der Arbeit darstellt, als letztes Ziel hinstrebt. Aber gleichviel zunächst: es handelt sich bei der eben angedeuteten Fragestellung ja bereits um die richtige Erklärung und Wertung der Einzeltatsache innerhalb des Gesamtbildes des Künstlers — das erste muß aber doch für solche Interpretation das möglichst lebendige Verständnis jener einzelnen Stücke, für sich genommen, sein: der Skizzen und skizzenartigen Gemälde. Sie sind doch eben da, als Realitäten, sind Ausfluß einer schaffenden Kraft des Künstlers — und es ist klar, daß die alte, sagen wir kurz: die Lichtenbergsche Erklärung für das Verständnis dieser Notizen der formalkünstlerischen Konzeption ganz versagt. M.-Gr. ist hier weder der erste noch der einzige, aber es ist das unleugbare Verdienst seiner energischen Einseitigkeit, daß wir nun einige bisher unverstanden oder unbeachtet gebliebene Seiten des Hogarth-Werkes lesen gelernt haben. Und dies Ergebnis bleibt, wenn man dann auch finden mag, daß andere Seiten dieses Werkes uns seinen Urheber vollständiger und klarer enthüllen — man liest auch sie nun mit anderen Augen.

Denn das ist das Wichtige: nicht so sehr die Gewinnung einiger vorher übersehener Teile des Hogarthischen Schaffens, als vielmehr die Erschließung neuer Wege für das Nacherleben und also Verstehen seiner Kunst überhaupt. M.-Gr. erlebt und verdeutlicht durch suggestiv wirkende Mitteilung seines Erlebens die Bilder von Hogarth nach allen jenen Seiten hin, die auch dann bereits zum Ausdruck kommen würden, wenn die Darstellung skizzenhaft, d. h. unfertig gegenüber allem Tatsäch-

lichen wäre und nur die Gesamtdisposition des Bildes in Farb-, Licht- und Raumwerten zum Ausdruck bringen wollte. Es sind das nun ebenfalls unleugbare Realitäten des Kunstwerks, die bei jener alten Lichtenbergschen Erklärungsmethode gleichgültig und also unverstanden bleiben mußten: daß und wie die begrifflichen Dinge für das Auge Form gewonnen haben — die Einheit nicht bloß der Erdichtung der Novelle, sondern der Anschauung des Bildes. Als »Erfinder von Formen«, »monumentaler«, »unvergänglicher« Formen wird der Künstler uns lebendig; »die innere Qualität«, »das Amalgam, das die Teile verbindet«, »das wohlige Vibrieren von Formen«, »die nervige Linienstruktur« — all das sind Werte, die natürlich da sind und den Eindruck bestimmen, die aber erst durch eine solche Betrachtung bewußt und erkennbar werden, die von einer inneren Wesensverwandtschaft gerade mit diesen Seiten des künstlerischen Schaffens ausgeht. Es enthüllt sich jene innere, an sich gestaltlose Kraft des Erlebnisses, die den Dingen überhaupt erst ihre Form und ihren Eindruckswert verleiht, und das gilt auch für die Art der Hogarthischen Erzählung als solcher, deren »Sachlichkeit« und »Grausamkeit« erst erkannt werden kann, wenn man nicht mehr in dem Erzählten selbst, in der Anekdote und Moral aufgeht. Diese Dinge nicht bloß, wie es wohl schon geschehen, mehr oder weniger wohlwollend erwähnt, sondern mit der vollen Kraft einer einseitig klaren Intuition lebendig gemacht zu haben, ist eine positive Leistung für die wissenschaftliche Erkenntnis.

Ein Zitat aus einem vor wenigen Jahren (im »Museum«, Jahrg. VII, S. 49 ff.) erschienenen Aufsatz von Hans W. Singer mag es deutlich machen, wieviel reicher und lebendiger unsere Kenntnis von Hogarth durch M.-Gr. geworden ist. Singer glaubt »Hogarths Größe« darin sehen zu müssen: er habe erkannt, »daß man das Laster nur dann erfolgreich bekämpfen kann, wenn man es lächerlich macht«. Und der Reiz dieser Werke für den »Betrachter von heute«, »das Wertvollste an der Gesamterscheinung« von Hogarth liegt ihm darin, daß man »sich aus seinen Werken ein prächtiges Bild von dem London seiner Tage zusammenstellen kann«. »Wir dürfen seinen Abbildungen der Londoner Topographie, sowie den Interieurs, den Trachten und dem Gebaren seiner Menschen auf Gut und Treu glauben. Das alles zu studieren, bildet für den Freund der älteren englischen Literatur und für den Liebhaber Londons einen großen Genuß.« — Man kann der Aufgabe einer Erkenntnis und Würdigung der lebendigen Persönlichkeit nicht ratloser gegenüberstehen. Singer versteht von den Bildern nicht mehr, als bereits Lichtenberg von ihnen verstanden hatte, und nun hat doch dieses Verstehen der inhaltlichen Beziehungen für ihn nicht mehr jene lebendige Kraft wie für Lichtenberg, der durchaus das Gefühl der persönlichen Schöpfung, des Kunstwerks hatte — und so wird aus dem Kunstwerk das »kulturgeschichtliche Dokument«: man verzichtet darauf, es in sich selbst lebendig zu sehen. Antiquarische Reminiszenzen statt unmittelbar wirkender Erzählung und Moral. Der bildende Künstler findet als sein Publikum nur noch — »den Freund der älteren englischen Literatur und den Liebhaber Londons«. Diese so erstarrte, innerlich längst abgestorbene Betrachtungsweise beiseite geräumt und unserem Verständnis neue lebendige Werte zugeführt zu haben, scheint mir ein wesentliches Verdienst des besprochenen Essays.

Aber — und dieses Aber dürfte nicht bloß auf die Verpflichtung zurückgeführt werden, die der Kritiker so leicht in sich fühlt, jedes zustimmende Wort (das ihn selbst überflüssig erscheinen lassen könnte) durch eine Einschränkung des Beifalls wieder aufzuwiegen — die Energie und Rücksichtslosigkeit in der Anwendung neuer und fruchtbarer Gesichtspunkte bedingt wie den Fortschritt so die vollendete Einseitigkeit der Erkenntnis. Es mag unentschieden bleiben, ob ein größeres Maß von

abwägender Gerechtigkeit und Objektivität der Erkenntnis mit denjenigen Eigenschaften vereinbar gedacht werden kann, die das Wesen und die Tätigkeit M.-Gr.s bestimmen; jedenfalls aber fehlt nach dieser Seite hin so ziemlich alles. Das ganze Buch will von vornherein nicht der Absicht dienen, ein möglichst klares, vollständiges und unverfälschtes Abbild einer geschichtlichen Erscheinung zu geben. Statt dessen herrscht vielmehr die ausschließliche Tendenz, die eigene neue (und, wie zugegeben ist, innerhalb ihrer Grenzen fruchtbare) Auffassung als die allein seligmachende zu erweisen. Diese Ausschließlichkeit der Betrachtung ist natürlich das gute Recht des Schriftstellers, solange er genug Klarheit über sich selbst besitzt, um auch den Schein zu vermeiden, als wolle er mehr geben, als er geben kann: als wolle er ein Buch schreiben und nicht bloß einen Essay, als wolle er Erkenntnis und in sich geschlossene Darstellung bieten und nicht nur Anregung, Beiträge zu einer noch ausstehenden Gesamtdarstellung, der vor allem auch erst die richtige Akzentsetzung überlassen bleiben müßte. Indem M.-Gr. diese Grenzen nicht anerkennt oder doch nicht anzuerkennen scheint, ergeben sich überall Unzuträglichkeiten, Schiefheiten, Übertreibungen.

Wohl wahr: diese kaum 40 Textseiten bilden eigentlich kein Buch, und eine Notiz des Verlegers scheint es fast richtiger als eine Art Ergänzungskapitel zu des Verfassers »Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei« bezeichnen zu wollen. Ohne das: es ist ein Essay, der in der Form des Buches, als selbständige literarische Erscheinung auftritt und überdies als »populäre« Darstellung auf ein Publikum rechnen muß, bei dem keine vorherige Kenntnis der Sache vorauszusetzen ist. Und M.-Gr. setzt nun schlechterdings alles als bekannt voraus. Das Buch enthält von Biographischem überhaupt nichts, nicht einmal Geburts- und Todesdatum des Künstlers. Es möchte kleinlich scheinen, das zu erwähnen — M.-Gr. könnte sagen, daß, wer es wissen wolle, ja bloß in anderen Büchern oder im Lexikon nachzuschlagen brauche — aber es bleibt zunächst doch immer mißlich, daß ein Buch und zwar ein solches Buch so wenig in sich selbst geschlossen ist, daß es fortwährend nach einer Ergänzung außer ihm selbst verlangt. Und dann: es ist das eben nur ein Ausfluß jener durchgehenden, beinahe fanatischen Verachtung alles Biographischen und Historischen — es handelt sich für M.-Gr. bei der Persönlichkeit des Künstlers immer nur um das »Beste«, »Wertvolle«, »Unvergängliche«, um ein Zeitloses und Allgemein-Menschliches, das aller Farbe geschichtlicher Wirklichkeit entkleidet wird, statt sich in ihr zu enthüllen. Wie stark ist der literarische Einschlag in Hogarths ganzem Schaffen! Man kann den Künstler nur verstehen, wenn man wenigstens mit knappen Strichen jene Entwicklung der englischen Literatur andeutet, die von den moralischen Wochenschriften ihren Anfang nimmt und an der Hogarth nun in seiner Tätigkeit einen so starken Anteil hat, daß Hettner ihn in seiner Literaturgeschichte mit guten Gründen neben Smollet stellt. Oder sind denn alle diese literarischen Beziehungen, jene Sättigung des Bildes mit einer faustdicken derben Erzählung und Moral bei Hogarth nicht mehr da, wenn es uns nicht mehr beliebt, diese Dinge angenehm und interessant zu finden? Es heißt denn doch, die Achtung vor der Wirklichkeit gar zu sehr verleugnen, wenn man all dergleichen einfach beiseite wirft. M.-Gr. sagt selbst einmal, daß »die Legenden von Hogarth, so belanglos sie für das unsterbliche Wesen seiner Kunst sein mögen, von ihm ebensowenig wegzudenken sind, wie von Shakespeare der Hamlet, Macbeth und die Königsdramen«; sie seien »Teile ihres Schöpfers« und »notwendige Symbole für gewisse Stücke seines Lebens«. Die Darstellung des Buches geht überhaupt nicht auf diese Seiten der künstlerischen Schöpfung ein — »wir folgen kaum den einzelnen Abschnitten in den großen Serien«. »Die Umrisse der Tafelnden (bei der Skizze

zur Darstellung eines Banketts) könnten, wenig verändert, auch den waldigen Hintergrund auf einer Bothschen Zeichnung darstellen« — wer glaubte mit einer solchen vollendeten Gleichgültigkeit gegenüber allem Sachlichen, Erzählenden nicht vielmehr einem Künstler der Sezession als Hogarth gegenüberzustehen? »Was Hogarth selber wollte, oder besser, was Kurzsichtige ihm als einziges Wollen unterschoben, kommt neben dem Erreichten nicht in Betracht« — »von seinem Haß, der so kräftigen Ausdruck fand, bleibt nur die Liebe übrig«: man sieht an solchen Sätzen, wie eine Einseitigkeit die andere totschlägt — ein Verfahren, das sich allerdings ebenso sehr durch Kürze wie durch Einfachheit auszeichnet. Nur schade, daß dabei nicht bloß vom alten, sondern von Hogarth überhaupt nichts übrig bleibt und der neue Hogarth sich buchstäblich aus seiner eigenen Asche erhebt, beseelt vom Geiste — Meier-Gräfes.

Denn das ist nun schließlich das Ergebnis, daß aus all diesem radikalen Streichen und Abtun von Veraltetem und aus der Beschränkung auf neue und eigenartige Lichteffekte ein Phantom hervorgeht, in dem wohl der Geist des Verfassers, nicht aber der des wirklich gewesenen Künstlers sich bespiegelt. Die Art der Betrachtung, die M.-Gr. auch Hogarth gegenüber anwendet: ihn zu genießen, sich vor ihm »in Schönheit zu sonnen«, ist dem bewußten Willen des Künstlers, aus dem seine Schöpfungen hervorgingen, durchaus entgegengesetzt, und trotz aller Schwächen und Irrtümer steht Lichtenberg dem wirklichen Hogarth viel näher als M.-Gr. in der inneren Konformität zwischen der Wirkungsabsicht des Künstlers und der Aufnahme des Betrachters: darin, daß er von der dargestellten Sache ergriffen werden will. M.-Gr. setzt sich gar zu leicht über den Einwand hinweg, daß Hogarth sich selbst in dieser neuen Beleuchtung gewiß nicht wiedererkennen würde. Ich will nicht mehr davon sprechen, daß mit der Ablehnung jener inneren Gleichwertigkeit zwischen dem Wollen des Künstlers und demjenigen des Betrachters eine Erkenntnis der Gesamterscheinung unmöglich ist. Abgesehen davon: man kann jene Realitäten innerhalb des Kunstwerks, von denen Lichtenberg ausgegangen war, vielleicht nicht sehen wollen, aber sie sind doch da und hängen sich nun, unverstanden, wie sie sind, als ein toter Ballast an den lebendigen Eindruck. Und es ist nichts anderes als ein Flüchten vor dieser Wirklichkeit, wenn M.-Gr. so offenkundig vor den ausgeführten Werken die Skizzen bevorzugt. Jener hier immer störend empfundene Rest von Zeitlichem, geschichtlich Bedingtem löst sich eben nur durch historische Aufklärung.

Die Beschränkung auf das »rein Künstlerische« bedeutet gegenüber Hogarth nichts anderes als eine vor der Wirklichkeit versagende Abstraktion, ein Zurückziehen auf das Abstraktum »Künstler« oder »Mensch« gegenüber der unendlichen Fülle der Erscheinung, die aus einer sehr besonderen seelischen Kultur heraus in ihrer besonderen Art begriffen sein will. Man versuche nur einmal, die Wertabstufung jener Begriffe, in denen M.-Gr. die Lebensleistung Hogarths zu entwickeln sucht, in lebendige Anschauung der charakterisierten Persönlichkeit umzusetzen: wie da die Werte einer rein künstlerischen Gestaltung des Stoffes so viel Raum einnehmen, daß die darzustellende Materie von Gedanken, Erzählung, Moral u. s. w. dagegen völlig zurücktritt, so wird man wohl nicht leugnen können, daß die hier zur Anschauung kommende Seele nicht die des wirklichen Künstlers, sondern die eines Phantasie-Hogarth ist. Die sinnliche Wirkung auf das Auge hat in dem Bewußtsein von Hogarth nicht diese völlig überragende Bedeutung gegenüber denjenigen Momenten, die auf »Belustigung des Verstandes und Witzes« hinauslaufen. Und man sollte nicht vergessen, daß diese Wertung nicht eine Manier, etwas künstlich Gemachtes, sondern Wirklichkeit, Leben bedeutete. Also auf Erkenntnis im

Sinne einer auch nur halbwegs objektiv zutreffenden Übereinstimmung zwischen dem Vorstellungsbild und der Realität wird diese Methode verzichten müssen. Die Geschichte liefert bei ihrer Anwendung nichts als eine fortwährende Wiederholung von Projektionen des eigenen werten Ich, und um es noch einmal zu wiederholen: das Spiegelbild der Wirklichkeit verzerrt sich zu einer willkürlichen und phantastischen Abstraktion.

Der Leser wird mir den Vorwurf machen, daß ich in gar zu krassem Gegensatz erst zuzustimmen und dann zu widersprechen scheine. Es handelt sich für mich lediglich um Grenzbestimmung: eine gerechte Beurteilung M.-Gr.s scheint mir erst dann möglich, wenn man die Grenzen zu bestimmen versucht, innerhalb deren seine Betrachtungsweise als berechtigt zu gelten hat. Es ist das Gebiet einer unmittelbar aus der Praxis hervorgehenden und ebenso unmittelbar wirkenden Anregung, nicht dasjenige einer in sich selbst durchgebildeten Erkenntnis. Mir scheint, man wird die ganze Schriftstellerei M.-Gr.s am ersten dann in ihrem wahren Grund und in ihrer Berechtigung verstehen, wenn man sie als Teil einer großen agitatorischen Tätigkeit auffaßt. M.-Gr. ist weder Ästhetiker noch Historiker (will es wohl auch nicht sein)[1]), noch hat er überhaupt den Trieb eines rein wissenschaftlichen Erkennens, das in sich selbst und in der hieraus sich ergebenden Bereicherung und Klärung des eigenen Weltbildes sein Ziel findet. Er will gar nicht erkennen und anerkennen, sondern sein ganzes Forschen ist eine fortwährende Propaganda, ein rastloses Vordringen und Vorwärtstragen immer derselben Idee, in deren Durchsetzung sein Leben aufzugehen scheint. Überall sucht er nur »das Wertvolle«, und bis in das Reich der Vergangenheit hinein will er seine Ideen vom Zweck und Wert der Kunst zum Siege führen. Es ist ein Übergreifen von Willenskräften in das Reich des Erkennens, und letzten Endes versteigt sich dann eine solche Überzeugung dazu, die eine eigene Lebensform in allem menschlichen Geschehen wiederfinden zu wollen — soweit es überhaupt »wert« ist gekannt zu werden.

Es ist das ein Überschuß subjektiver Energie, der gewiß zunächst der Kunst selbst zu gute kommt; was das Bild an objektiven Werten dabei einbüßt, wird es an subjektiven gewinnen und dadurch vor dem Schicksal bewahrt werden, mehr berühmt als bekannt zu sein. Es ist in der Tat vielleicht M.-Gr.s letzte Tendenz, Hogarth uns als »zeitlos«, oder wenn wir auf diese gehobene Redeweise verzichten, als »modern« erscheinen zu lassen; er will den Betrachter anweisen, wie er »vom modernen Standpunkt aus« sich mit Hogarth auseinanderzusetzen habe. So ist diese Schriftstellerei in ihrem eigentlichen Sinn imperativisch: man soll in einer bestimmten Weise zu der Wirklichkeit Stellung nehmen, mit Bejahen des Wertvollen und Verneinen des Wertlosen. Daraus ergibt sich das Lebendige, Faszinierende der Anschauung einer Persönlichkeit, der man sich selbst immer wieder gegenübergestellt sieht, Auge in Auge. Und so tritt die geschichtliche Erscheinung ein in das unmittelbare Leben, aber auch in all die Vergänglichkeit des Tages, eines

---

[1]) Es handelt sich in dieser Besprechung vornehmlich um die Abgrenzung gegenüber der Historie. Indem versucht wurde, die innere Tendenz und Einheit der Arbeitsweise M.-Gr.s zu verstehen, sollte bestimmt werden, wie weit diese Methode der Entwickelung kunstgeschichtlicher Anschauung zu dienen vermag. Dabei war jeder Gedanke, daß man auf diesem Wege zu objektiv begründeter kunstgeschichtlicher Erkenntnis zu gelangen vermöchte, aufs schärfste abzuwehren. — Daß die Bedeutung M.-Gr.s für die Entwickelung wissenschaftlich gültiger, objektiver Begriffe der Ästhetik in dieser Zeitschrift bereits eingehend geprüft wurde, wird dem Leser bekannt sein.

Tages, an dessen Kämpfen sie selbst doch keinen Anteil hat. Die wissenschaftliche Haltlosigkeit der historischen ebenso wie der ästhetischen Begriffe M.-Gr.s scheint mir hieraus ohne weiteres hervorzugehen — sie sind nur ein Versuch, die eigene Wesensrichtung in allgemeinen Formeln auszusprechen, die nun aber in ihrem kategorischen Auftreten doch eben nicht mehr von Wirklichkeit und Ewigkeit in sich zu fassen vermögen, als in ihrem Urbild enthalten ist. Die Wissenschaft wird ein Teil der Tagespolitik. Die Anschauung geschichtlichen Daseins gewinnt damit das Gefühl für die Intensität der Persönlichkeit und verliert die Möglichkeit zur Erkenntnis ihres besonderen Lebensinhaltes; eine eigentümliche Gestaltlosigkeit und Unkörperlichkeit der Anschauung entspricht jenem intensiven Erfassen. Es hat das prinzipiell nichts mehr zu tun mit jener Art einer objektiv darstellenden Wissenschaft, der das Schauspiel der Geschichte sich entfaltet in jenem durch die Jahrhunderte in unübersehbarem Reichtum dahinwandelnden Zuge von Gestalten, die voller Leben und doch so fern an uns vorüberziehen.

Auch die literarische Form, in der M.-Gr. sich ausspricht, dürfte sich daraus erklären, daß er außerhalb der Bahnen der eigentlich wissenschaftlichen Arbeit einhergeht. Es ist ein rasches und unbedenkliches Hinwerfen von Tageswerten, mit der hastig dahineilenden Feder des Feuilletonisten. Das mag einem sehr unangenehm sein, und bei strengerer Observanz wird man sich hier gewiß schärferer Ausdrücke bedienen — aber man tut vielleicht gut, nicht gar zu scharf zu urteilen. Auch die Kunstgeschichte als »reine Wissenschaft« wird solcher Extravaganzen nicht völlig entraten können, ohne gar zu rein zu werden und vor lauter Inzucht der Gedanken schließlich an Blutarmut zu Grunde zu gehen. Die Objektivität und methodisch geregelte, d. h. gebundene Wissenschaftlichkeit der Betrachtung muß, wenn man sie mit voller Ausschließlichkeit durchführt, zuletzt ebenso zu Willkür und Abstraktion gegenüber der Wirklichkeit führen, wie die von keiner verstandesmäßigen Erwägung kontrollierte lebendige Auffassung: eins muß dem anderen helfen. Aber freilich — und das zu zeigen war der Hauptzweck dieser Zeilen — es wird, wenn die kunstgeschichtliche Wissenschaft aus M.-Gr.s Schriften Nutzen ziehen will, fürs erste nötig sein, Klarheit über Richtung und Grenzen seiner literarischen Tätigkeit zu gewinnen. An Stelle der von M.-Gr. gewünschten Umwälzung kunstgeschichtlicher Anschauungen wird sich dann eine nicht so anspruchsvoll auftretende, aber stetig weitergehende Berichtigung und Bereicherung unseres Besitzes an wirklichen Erkenntniswerten vollziehen. Die Einzelanschauung, von der M.-Gr. überall ausgeht, wird aus der (willkürlichen) Beziehung zum Subjekt gelöst und in die natürliche Unterordnung unter eine historische Gesamtanschauung gebracht werden müssen; die Kunst erscheint dann wieder, wie sie immer war: als Trägerin nicht bloß von Form-, sondern von Sachwerten, als voller Ausdruck des Lebens.

Berlin.

Ernst Heidrich.

Joseph Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann. Verlag von Quelle u. Meyer, Leipzig 1907.

Dieses Buch ist eine Gelegenheitsschrift. Vorlesungen und Übungen, die der bekannte Verfasser vor einem Publikum ohne Hochschulbildung gehalten hat, liegen ihm zu Grunde. Also ein Beitrag zur Kunsterziehung Erwachsener. Nun handelt es sich aber nicht um eine Einführung in die Betrachtung von Kunstwerken überhaupt, sondern um eine Führung durch die bildende Kunst der Gegenwart. Und gerade dem Kunstleben unserer Tage gegenüber verlangt das Orientierungsbedürfnis des großen Publikums nach Befriedigung, die ihm weder der Künstler noch der

Kunstschriftsteller, sondern nur ein im Alten und Neuen gleich heimischer und unparteiischer Kunsthistoriker geben kann.

Bunt, wie die Welt der modernen Kunst, ist der Inhalt des Buches. Den Hauptraum — sieben Abschnitte — beansprucht mit Recht die Malerei. Ihr gehört auch die besondere Liebe des Verfassers; seine ästhetischen Grundgedanken entwickelt er an Werken der Malerei, und die Blätter seines Buches segeln unter der Flagge eines Malers, unter der Boecklins. Der modernen Baukunst sind drei, der Zeichnung zwei Abschnitte gewidmet. Mit je einem kommen Kunstgewerbe, Ornament, Bildhauerei hinzu. Ein Vorwort und ein Anhang über »Kunststreit, Reichstag und Liebermann« legen sich als Rahmen um das inhaltsreiche Bild.

Der Name Boecklin, dessen »Ruine am Meer« in einer guten Wiedergabe den Umschlag des Buches schmückt, kennzeichnet die Richtung, in der sich die prinzipiellen Erörterungen des Verfassers bewegen. In dem Heere moderner »Maler« sucht er vergeblich nach einem »Künstler«, einem Feldherrn, der sich aus der Masse der Techniker heraushebt; die Großen: Boecklin, Puvis de Chavannes, Marées sind tot, von den Lebenden nähern sich nur Klinger und Thoma dem Begriff des Künstlers, wie ihn Str. faßt.

Wie ist die Freud- und Gehaltlosigkeit der modernen Malerei, vor allem der impressionistischen Kunst, zu verstehen? Das ist das Problem, um dessen Lösung sich das Buch bemüht. Die Mißachtung des Gegenstandes auf seiten der nur noch technisch interessierten Maler und des von der impressionistischen Kunstschriftstellerei geleiteten Publikums hält Str. für die Wurzel des Übels: Gegenstand wird mit Inhalt verwechselt. Der Verfasser nennt »die von außen her in der künstlerischen Phantasie angeregte Vorstellung den Gegenstand der Darstellung« und scheidet davon den »Inhalt als die aus dem Subjekt des Künstlers, seiner eigenen Seele entspringende Regung, die den Gegenstand lediglich als ein Gefäß benutzt, in das gegossen wird, was in der Seele nach Ausdruck ringt«. Es mag dahingestellt bleiben, ob die alte Goethische Terminologie: Stoff (Gegenstand) und Gehalt (Inhalt) nicht beizubehalten gewesen wäre. Mit dem Worte Gehalt verbinden wir von vornherein schon den Begriff des »Gehaltvollen«, also die Vorstellung eines wertvollen Inhaltes, und gerade darauf kommt es Str. ja an.

Das Schlagwort und Feldgeschrei der modernen Künstler: der Inhalt bedeutet nichts, die Form alles, erklärt sich Str. aus dem Zusammenwerfen der streng auseinanderzuhaltenden Begriffe: Gegenstand und Inhalt. Zum Verständnis der modernen Auffassung des gegenständlichen Problems führt den Verfasser ein historischer Rückblick auf das 19. Jahrhundert. Die Entwickelung beginnt mit einer Historienmalerei, die mit Aufgabe der technischen Errungenschaften ihrer Vorgänger klassische und romantische Ideale zu verkörpern versuchte. Der erste Vorstoß gegen diese Kunst kam von Frankreich, wo gleichzeitig mit der Wissenschaft die Kunst »jene Schwenkung von der historischen zur naturwissenschaftlichen Methode machte, die mit allen idealistischen Synthesen bricht, den Pinsel zur Sonde umbildet und nicht vor der Gosse zurückscheut, um daraus Edelsteine zu gewinnen«. Dadurch, daß alles malbar und bildfähig wurde, verlor der Gegenstand als solcher an Wert, und das Interesse der Künstler wie des Publikums konzentrierte sich auf das Wie der malerischen Darstellung. Der in Frankreich geborene Impressionismus will nicht diesen oder jenen Gegenstand eindrucksvoll wiedergeben, sondern den Eindruck festhalten, den der Gegenstand modifiziert durch Raum, Licht und Farbe auf den Künstler macht. Wir vermögen aber »alle derartigen Werte, sobald irgendwie Raum und Licht ins Spiel kommen, nur an dem an und für sich so geringfügigen Gegenstande abzuschätzen«. Der Impressionismus hat sich also das Gegenstandsproblem

erschwert. Ob man in der Wahl der »belanglosen« Gegenstände niedrig oder hoch greift, hat mit den an ihnen entwickelten malerischen Qualitäten nichts zu tun, sondern entscheidet nur über die »künstlerische« Potenz des Malers. Das völlige Versagen des deutschen Führers der Impressionisten, Max Liebermanns, an Gegenständen höherer Ordnung: »Samson und Delila« und dem Hamburger »Professorenkonvent« zeigt deutlich die Grenze, die den großen Maler vom Künstler trennt.

Da unsere Zeit keine einheitliche Weltanschauung besitzt, aus der der Künstler den »Inhalt« schöpfen kann, der seinen gegenständlichen Werken erst eine Daseinsberechtigung außerhalb der Werkstattinteressen und -Wertungen verleiht, werden die rein malerischen Qualitäten überschätzt, und eine »Malerei für Feinschmecker« beherrscht den Markt. Die Kenner verlangen vom Kunstwerke einzig und allein »Qualität«, d. h. sie haben formale Werte im Auge. Wie Str. den landläufigen Begriff des »Inhaltes« kritisierte durch seine Unterscheidung von Gegenstand und Inhalt, so trennt er auch die »Gestalt« von der »Form«. Waren Gegenstand und Inhalt Kategorien der Bedeutung, so sind Gestalt und Form solche der Erscheinung. Jeder Gegenstand fordert eine Gestalt als seinen Träger. Durch die Gestalt bringe ich ihn zur Erscheinung. Aber damit ist noch keine spezifisch künstlerische Tat getan. Wie im Rahmen der Bedeutung dem Gegenstand »ein ganz bestimmter rein menschlicher Ausdruck, nämlich der dem Künstler, seiner Persönlichkeit eigene Inhalt« gegeben werden muß, so muß die dargestellte Gestalt im Rahmen der Erscheinung »auf eine ganz bestimmte Wirkung hin, die dem Künstler eigene Form« durchgearbeitet werden. »Die eigentlich künstlerischen Qualitäten sind also diejenigen des ausdrucksvollen Inhaltes und der wirkungsvollen Form«. An gut gewählten Beispielen werden die Hauptprobleme der Form: das der Raumwirkung, Komposition der Masse, Licht und Schatten, Farbe entwickelt.

Hat Str. dem Wirrwarr der modernen Kunstansichten und Kunstleistungen gegenüber den skizzierten festen ästhetischen Standpunkt gefunden, so versucht er es nun, von ihm aus die moderne Landschaftsmalerei zu betrachten und zu verstehen. Die Landschaft hat die Vorherrschaft der figürlichen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgelöst. »Das Bevorzugen der Landschaft hat auch ganz neue Grundsätze im Anordnen der Bilder gezeitigt«. Statt vom »Komponieren« spricht man vom »Begrenzen im Raum«. Ein weiteres Wirkungsmittel gehört der Qualität von Licht und Schatten an. Str. bezeichnet es als Wirken mit »negativer Auffälligkeit«; nicht »Figuren selbst, Bäume, Gebäude, Menschen kommen in Betracht, sondern der leere Raum zwischen ihnen«. Als drittes Wirkungsmittel erscheint die schöne, dekorative Linie. Von der Landschaft als Objekt an sich wendet der Verfasser sich zum Problem des Inhaltes in der modernen Landschaft, bespricht die Ansätze zur Monumentalmalerei und geht schließlich auf den Ideenkreis ein, der, »scheint es, der Kunst vorläufig inhaltliche Stütze sein könnte — bis der fragliche Erlöser kommt«. Die Landschaft ist für den modernen Künstler ein Träger des Inhaltes, ein Ausdrucksmittel menschlicher Stimmungen geworden in ähnlichem Sinne, wie es dem Griechen die menschliche Gestalt war. Die Entdecker dieses modernen Subjektivismus waren die Romantiker, u. a. W. Schlegel, der die Landschaft als höchste Gattung der Malerei proklamierte. Ihnen reiht sich — größer als Prophet und Wollender denn als Vollbringender — Ph. Otto Runge an. Die Erfüllung der Dichterträume brachte der Maler Boecklin. Was ihm als Landschafter gelang, mißlang ihm als Monumentalmaler. Und doch hat er in einer Landschaft, in der »Toteninsel«, nach des Verfassers Meinung das Hauptwerk deutscher Monumentalmalerei geschaffen. Wenn man als den Sinn der Monumentalmalerei bezeichnet, daß sie »Dinge darstellt, die der Ruhe der Architektur entsprechen,

d. h. keine Ereignisse, Taten oder Erlebnisse, sondern Zustände«, die Menschen, namen- und zeitlos, ruhend im Frieden der Natur, so haben in Deutschland Hans v. Marées und Boecklin in seinen gewaltigsten Tafelbildern, in Frankreich Puvis de Chavannes diese Aufgabe gelöst.

Str. läßt seine Ausführungen über die moderne Malerei gipfeln in einer interessanten Nebeneinanderstellung des Boecklinschen und Goethischen Naturempfindens. Goethes wenig bekannter Psalm an die Natur »nimmt sich aus wie ein Vermächtnis des jungen Goethe an die moderne Kunst«.

Auf dem Wege, der durch die Namen Goethe und Boecklin bezeichnet wird, möchte Str. die jungen modernen Maler vorwärtsschreiten sehen. Seine Hoffnung ist, daß ein Wandel der künstlerischen Gesinnung eintritt, der aus den Malern wieder künstlerische Persönlichkeiten, aus den Bildern inhaltsvolle Kunstwerke macht. Nicht einer Wahl bestimmter »höherer« Gegenstände wird das Wort geredet, sondern einer neuen verinnerlichten Auffassung auch des geringsten Vorwurfes.

Hier wird die heute an den verschiedensten Orten erwachende Sehnsucht laut: über die rein ästhetische Wertung der Welt und der Dinge hinweg zu kommen zu einer auch dem künstlerischen Schaffen und Genießen Kraft und Halt gebenden Ethik.

Es ist unmöglich, den Inhalt der übrigen Abschnitte von weniger prinzipieller Bedeutung ausführlich anzugeben. Einige Andeutungen müssen genügen.

Die mannigfaltigen Erscheinungen des »Monumentalen Raumbaus« werden übersichtlich dargestellt, indem der Verfasser drei Gruppen moderner Baumeister unterscheidet: die Architekten, die Ingenieure und die Dekorateure.

Vom »Denkmalbau« hofft Str. eine Entwickelung in der Richtung des von der Wiener Sezession für Klingers Beethoven errichteten Tempelbaus. »Solche Bauten, unseren Heroen oder den großen aus der Masse auftauchenden Ideen als haltbietende Wahrzeichen errichtet, hätten in künstlerischer Hinsicht eines vor den monumentalen Raumbauten voraus, die Einheit der Form als vorwiegender Massengestalt und die Klarheit des inhaltlichen Vorwurfs«. Das Problem des Denkmales im landläufigen Sinne wird richtig gekennzeichnet als das des Verhältnisses von Masse zur Statue und auf das Hamburger Bismarckdenkmal hingewiesen als auf die vorläufig einzige gelungene Lösung der Aufgabe, zwischen Architektur und Plastik, Massenwirkung und Gestaltwirkung einen harmonischen Ausgleich herzustellen.

Die neue Gestaltung des Daches und der Fenster, der Türen und der Fassade moderner Privatbauten wird gezeigt, und Str. macht die Architekten auf ihre wenig gekannten und doch an künstlerischer Besonnenheit ihnen so überlegenen Vorläufer im Orient aufmerksam.

Einen Überblick über die verwirrende Fülle der Schöpfungen des Kunstgewerbes gibt Str. seinen Hörern, in dem er zwei Wege, das Entsprechende zu finden, unterscheidet: »Der eine liegt im Aufsuchen dessen, was durch Gebrauch und Überlieferung bewährt, aber von allerhand Modestimmungen entstellt oder in den Hintergrund gedrängt worden ist«. Der zweite Weg zum Schaffen führt aus der Beobachtung des praktischen Bedürfnisses unserer Tage heraus.

Wie das »Ornament« der engen Sphäre der Nachahmer, Naturalisten und Stilisten entrückt und wieder ein Gebiet freier künstlerischer Betätigung wird, zeigt eine weitere Vorlesung.

Das Charakteristische der modernen Bildhauerei sieht der Verfasser in der Entwertung des Menschen und der Menschengestalt. »Von diesem Standpunkt aus

muß gesagt werden: die Plastik ist tot, es lebe die Malerei! Der Mensch ist tot, es lebe die Natur!«

Von den beiden der Zeichnung gewidmeten Abschnitten behandelt der erste die Griffelkunst, in dem vor allem des Einflusses der japanischen Kunst gedacht wird, der zweite ist betitelt: Handzeichnung, Zeichenunterricht und künstlerische Erziehung. Da das Buch vorwiegend für Lehrer gedacht ist, rechtfertigt sich dieses Intermezzo. Str. sieht das Hauptproblem einer Reform des Zeichenunterrichtes darin, daß »die kindliche Phantasie wieder in das Recht ihres Vortrittes eingesetzt wird«, gerade weil der Maler von heute jede eigentliche Phantasiearbeit verwirft. Für eine Vorbedingung jeder Kunsterziehung im Rahmen der Schule hält der Verfasser mit Recht die systematische Durchbildung der Lehrerschaft in der Betrachtung und Interpretation von Kunstwerken. —

Str. wollte weder eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts noch eine moderne Ästhetik schreiben, sein Ziel war ein durchaus pädagogisches. Das Schulmeisterliche, das seinem Buche anhaftet, erklärt und entschuldigt sich so. Vielleicht löst Str. einmal den ästhetischen Kern aus der etwas dicken Schale des Vorlesungsmateriales heraus.

Berlin. Wilhelm Waetzoldt.

Emil Reich, Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. Fünfte vermehrte Auflage. E. Piersons Verlag, Dresden 1906, 528 S. 8°.

Dieses umfängliche Buch erweckt durch seinen Titel die Erwartung, daß man in ihm Erkenntnisse über Ibsens dramatische Kunst finden werde, Erörterungen darüber, welchem künstlerischen Typus sein Gesamtwerk angehört. Man hofft, daß die Erkenntnisse aus einer Betrachtung der Stoffwahl herfließen werden, der Art, wie sich diesem Künstler das Leben in Kampfprobleme umsetzt, wie er menschliches Wesen auffaßt und darstellt und wie er für seine dramatische Weltanschauung eine besondere dramatische Redeweise findet. Man hofft auf eine zusammenfassende Würdigung von Ibsens Form im weitesten Sinne.

Aber diese Probleme interessieren den Verfasser erst in zweiter Linie. Er betont immer wieder, daß der Ideengehalt der Werke sein Thema sei, daß er Ibsen vor allem für einen Moralphilosophen halte, den künstlerische Begabung zur Aussprache seiner ethisch erregten Kämpfernatur in der Kampfform des Dramas gedrängt habe. Die Kulturwirkung von Ibsens Werk beschäftige ihn, der als Soziologe schreibe. Das Hauptproblem, das er betrachtet, ist das Verhältnis individualistischer und sozialer Denkweise in Ibsens Werk. Vielmehr: unter dem dies Problem verengenden Gesichtspunkt, ob sie in einen Preis des Egoismus oder der sozialen Liebe auslaufen, werden die Dramen betrachtet.

Zunächst bietet nun aber Reichs Werk gar nicht die Würdigung von Ibsens kultureller Wirkung. Nicht einmal das literarische Nachleben seiner Probleme wird behandelt — und die sorgfältigen Angaben über die Aufführungen sind doch nur eine Vorarbeit für die Lösung dieser Aufgabe.

Es bleibt also die Betrachtung dessen, was an Ibsens Werk eine außerkünstlerische Wirkung ausüben konnte: die Betrachtung der Weltanschauung. Doch auch für Reich ist ja der Künstler nicht völlig vom Denker abzutrennen, und so tut er gelegentlich in seinen recht breiten Inhaltsanalysen genug Äußerungen, die das Kunstwerk angehen. Er gibt einen Schlußabschnitt über formale Probleme. Gerade diese Partien des Buches scheinen mir wenig gelungen. Wichtige Probleme, wie Ibsens Verhältnis zur Romantik, die Bedeutung, die seine »naturalistische«

Periode innerhalb seiner Gesamtentwickelung hat, sind nur gestreift. Einzelnen Beobachtungen wie der über einen Zusammenhang zwischen der allmählich veredelten Technik des Mißverständnisses und dem stofflichen Grundprobleme der »tragischen Verkennung« wird man gern zustimmen. Unzureichend ist die Behandlung des gerade für Ibsen so wichtigen Sprachproblems.

Ist aber eine solche Art, Kunstwerke vom Ideengehalt ausgehend zu betrachten, abgesehen von ihrer ästhetischen Leistungsfähigkeit, im stande, ihr eigenstes Ziel zu erreichen? Ich glaube nicht. Es geht nicht an, den Gedankengehalt eines dichterischen Kunstwerks erfassen zu wollen, ohne jedesmal einen Querschnitt durch die ganze künstlerische Existenz des Dichters zu machen, sich genau Rechenschaft zu geben, an welchem Punkt seiner Entwickelung er steht. Bei dem Typus des Denkerkünstlers aber, dem Ibsen zugehört, ist das ganz gewiß geboten. Diesen Künstlern stellt sich das Leben von vornherein in einer zweiten Realität dar: als ein geistig bereits Verarbeitetes. Dem entgegengesetzten Künstlertyp, wie ihn Shakespeare am vollendetsten vertritt, zerlegt sich das unmittelbare Leben in dramatische Themata. Diese stammen aus einer Vision der gegensätzlichen Bewegungen des lebendigen Weltgeschehens — wie der »Lear« —, sie stammen aus der Kontrastfülle menschlicher Naturelle. Für den Ibsentyp dagegen vollzieht sich dieser Vorgang an einem Leben, das seine Form schon durch gedankliche Gegensätze erhalten hat, die es scharf geordnet und zugleich der Fülle beraubt haben. Rückverwandlung dieser zweiten Welt in Leben ist die Aufgabe für solchen Dramatiker. Geistwerdung des Lebendigen ist bei den reifsten Werken jener anderen Kunst der letzte Gewinn, der uns zufällt wie eine hohe Gnade, — Verlebendigung des Geistes ist das inbrünstig gesuchte Ziel der Denkerkünstler. Und für die Beurteilung des Ideengehalts kommt alles darauf an, zu sehen, wie weit sie sich diesem Ziel genähert haben. Die »gleichen« Ideen sind nicht die gleichen, wenn sie an einem niedrigeren Punkt der Entwickelung ausgesprochen werden.

Es ist ferner nicht dasselbe, ob ein Volksmythos, ein romantisches Märchen, ein weltgeschichtliches Ereignis das gleiche ethische Problem ausdrückt, ob ein naturalistisch angeschautes Alltagsgeschehnis diese Aufgabe erfüllt oder eins, auf dem das Greisenauge geruht hat, dem sich der Alltag mythisiert.

Der innerliche Standpunkt des Künstlers zu dieser Frage ist jedesmal mitabhängig von dem formgebenden Material, in dem er sich ausspricht. Der »Stoff« des Dramas ist hier schon Form; Form, die die Gesinnung mitbedingt. Auch dies muß bei der Frage nach dem Ideengehalt beachtet werden.

Auch scheint mir Reich fehlzugreifen in jener öfter hervortretenden Auffassung, daß Ibsen von einer einheitlichen Idee ausgegangen sei, deren notwendige Versinnlichung der konkrete Fall des Dramas darstelle, der erst das Einheitliche in Kontraste zerlege. Nach deren Überwindung im dramatischen Kampfspiel ließe sich dann das ursprünglich Einheitliche wieder ablesen. Nein, vielmehr die G e g e n s ä t z e sind das Gegebene, Ursprüngliche. Bei Ibsen stammt vielleicht alles aus jenem unlöschbaren Gefühl für Gegensätzlichkeiten, die ihn stets schemenhaft umschweben und denen ein Erlebnisanstoß (Erlebnis im weitesten Sinne) zum Dasein verhilft. Zu stärkerem oder schwächerem je nach dem Grade seiner künstlerischen Entfaltung. Oft genug kann beim schärferen Zusehen keine einheitliche tragende Idee gefunden werden, sondern der Träger ist ein sittlicher Gegensatz, für den es in der Welt dieses großen Fragers keine Antwort gibt: »Ich frage nur, antworten ist mein Amt nicht.« Die »Lösung« aber um jeden Preis finden wollen, wie Reich es tut, heißt die Grundanlage dieses Geistes verkennen. An solchem Fehler leiden besonders die Kapitel über »Rosmersholm«, »Klein Eyolf« und »John Gabriel Borkman«.

Reich darf Ibsen einen Moralisten nennen, denn jenes »zweite Leben«, von dem er ausgeht, ist das von vorwiegend moralischen Problemen bewegte. Aber er vergißt darüber, was es für die Beurteilung der Probleme bedeutet, daß jemand Menschendarsteller ist. Sicherlich, zu der Fülle menschlicher Möglichkeiten hat Ibsen wenig direkte Zugänge, die ihm durch das intuitive Erleben aufgeschlossen wurden, ihm fehlt die hohe Einfühlungskraft jener »Lebensdramatiker«. Es führt vielleicht an jene wenigen Grunderlebnisse, die ihm das Menschliche aufschließen, wenn man die Verwandtschaft seiner Hauptgestalten beachtet. Gewiß, diese Grunderlebnisse sind die eines ethisch erregten Menschen. Ibsen ist aber noch in einem anderen Sinne Moralist, und ich fürchte, diesen Ibsen hat Reich zu sehr vor Augen. Es ist der, der die ersten Gesellschaftsdramen schreiben konnte, der aus dem Kunstwerk heraus auf ein bestimmtes Ziel hinwinkt. Reich rückt diese Periode, auf die seine Betrachtungsweise am ehesten zutrifft, zu sehr in den Mittelpunkt, obwohl er die höhere Bedeutung der Werke aus den sechziger Jahren einmal anerkennt.

Jenem anderen Moralisten Ibsen gegenüber aber rächt es sich, die Frage zu vergessen, wie weit seine eigene Natur seine Gestalten hervorgetrieben hat. Durch die Verkennung des Schöpferanteils an der Gestalt mißversteht Reich die »Hedda Gabler« vollständig. Es bleibt doch wirklich an der Oberfläche, wenn er im Schicksal dieser freilich auch mit typischen Höheren-Tochtereigenschaften charakterisierten Gestalt nur »die Tragödie der höheren Tochter« sehen will, wenn er sie geschmacklos mit dem »Lazarett-Gaul« der Tierärzte vergleicht. Sie vereinige nämlich wie dieser alle möglichen Gebrechen, alle sonst vereinzelten »krankhaften Auswüchse der durchschnittlich üblichen Mädchenerziehung«. Wirklich, ein solches »Schreckgespenst« zu »geißeln« brauchte sich ein Ibsen nicht in die Kosten einer erschütternden Tragödie zu stürzen. Weil die gereifte Objektivität Ibsens die zahmgütigen Gegenbilder der »wilden Vögel« mit ruhigem gerechten Anteil zeichnet, sieht Reich in ihnen die wahren Lieblinge des Dichters, ist ihm »Hedda Gabler« ein demokratisches Drama, ein Preis tüchtiger Mittelmäßigkeit! Daß das als des Unterganges wert Erkannte gerade den höchsten Anteil des schauenden und darstellenden Menschen, des Künstlers, erregen kann, bleibt ihm fremd. Denn Ibsen muß doch mit diesem Werk etwas haben beweisen wollen! Dieses Suchen nach der Endmoral, diese Nichtbeachtung des Reizes menschlicher Probleme an sich beeinträchtigt ebenso Reichs Verständnis für Werke wie »Peer Gynt«, »John Gabriel Borkman«.

Auf mangelhafter Beachtung der Gesamtentwickelung Ibsens beruht es auch, wenn schon in der »Komödie der Liebe« Sozialkritik gefunden wird, wenn Reich »zwischen den Zeilen liest«, daß auf dem Grund einer anderen Gesellschaftsordnung eine Vereinigung von »Beruf« und dauerndem Eheglück möglich sei. Aber mit diesem »Weiterdenken« fällt der Sinn des Dramas. Das darf nicht möglich sein, soll ja nicht möglich sein in der poetischen Welt dieses jungen Asketen, den der Gegensatz: Werk — Glück zur Aussprache drängt. Er zieht Möglichkeiten, die er später sorgfältig erwägen würde, weil ihre Vernachlässigung die Darstellung unwahrscheinlich machte, durchaus noch nicht in Rechnung. Daß die dramatische Idee mit der Wahrscheinlichkeit und mit einer sorgfältigen, auch über das Thema des Stückes weiter reichenden Psychologie in Einklang sei, ist dem noch nicht an naturalistische Forderungen Glaubenden, dem auch handwerklich noch nicht Fertigen keine Gewissenslast.

Man darf beim Konflikt der »Komödie« gewiß nicht auf den Ibsen der siebziger und ersten achtziger Jahre hinschauen. Der hatte eine Zeit lang beim Anblick solchen Konflikts keine unaufhebbaren Gegensätze von schicksalhafter Würde vor Augen: er sah die Forderungen des Individuums im Streit mit einem vernichtbaren,

wegzupredigenden Etwas — der Gesellschaft. Damit verließ er eine Weile den Boden der hohen Tragödie, die nur unüberwindbare Gegner kennt. Daß er in Charakterdarstellung, Sprache, Technik so hoch über dem Verfasser der »Komödie« steht, läßt uns das zuweilen übersehen.

Ein Verdienst des Reichschen Buches scheint es mir, daß die unablässige Beschäftigung des Individualisten Ibsen mit dem Problem der sozialen Hingabe, das ihm eine stets erregende Forderung war, stark betont, als ein Lebenskampf bezeichnet wird. Im einzelnen wird man manches Fördernde finden. Den Grundauffassungen des Buches, seiner Anschauungsmethode aber vermag ich mich nicht anzuschließen. — Die Änderungen der neuen Auflage geben zu Besprechungen an dieser Stelle keinen Anlaß.

Berlin. Helene Herrmann.

Mario Rossi, *Contro la Stilistica.* Florenz, B. Seeber, 1906, 32 S. 8.

Mario Rossi zeigt sich in dem vorliegenden Heft, der Einleitung zu einer Studie über die Form von Machiavellis *Principe,* als eifriger Jünger Benedetto Croces, noch eifriger fast als bei uns Karl Voßler. Nach Croce ist, was im gewöhnlichen Sprachgebrauch Kunstwerk heißt, der als *fatto fisico* dargestellte Ausdruck des eigentlichen *fatto espressivo,* der Intuition des Künstlers, d. i. des inneren, für sich schon vollendeten Kunstwerks. Sein ästhetischer Wert ist einzig danach zu schätzen, wie weit es dem Künstler gelungen ist, dem individuellen Gebilde seiner äußeren oder inneren Anschauung den entsprechenden eigentümlichen Ausdruck zu geben. Das gilt von der sprechenden und schreibenden Kunst wie von den anderen; alle Sprache aber ist sprechende Kunst. Folglich ist die Grammatik ein Teil der Ästhetik.

Auf diesem Wege hatte dann Voßler der Syntax ihr Dasein ausdrücklich abgesprochen; sie ist für ihn »überhaupt keine Wissenschaft — so wenig wie Flexionslehre und Lautlehre« (»Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft« S. 38). Vielmehr ist Stilistik »das α und ω der Philologie« (S. 24).

Rossi scheint noch weiter gehen und auch die Stilistik vernichten zu wollen; in Wahrheit will er nur, wie Croce und Voßler Stil mit Sprache und Sprache mit individuellem sprachlichen Ausdruck identifizierend, der dogmatisch schematisierenden Stilistik zu Leibe, welche nach stilistischen Regeln oder doch Konventionen sucht und sie auch in großer Zahl gefunden zu haben meint. Ästhetisch begabte Theoretiker und Literarhistoriker, besonders aber schaffende Künstler, wenn sie einmal als ästhetische Kritiker auftraten, haben schon immer die Formeln dieser Stilistik als unzulänglich empfunden und pflegen sie wenig zu brauchen; denn zu eindringendem Verständnis einer genial schaffenden Kraft können sie allerdings nicht verhelfen. Wenn man jedoch im Sinne Croces und Voßlers und Rossis ganz allgemein behauptet: Individuelle Sprachform ist Sprachform eines Individuums; das Individuum ist »als solches« nur sich selber gleich; folglich ist jede individuelle Sprachform unvergleichlich; folglich kann Stilistik nur ein Nachfühlen, ein in sich Reproduzieren stets verschiedener individueller Sprachformen sein — wenn man so schließt, dann versucht man auch seinerseits das Leben mit Begriffen zu meistern und löst die Sprachwissenschaft von den Fesseln des »Positivismus« nur, um ihr die des »Idealismus« anzulegen. Denn wenn der *signor uso linguistico* nach Croce (Rossi S. 20) ein *»ente immaginario«* ist, so dieser absolute *signor individuo* sicher nicht minder.

Denn ein besinnungsloser Drang, verbunden mit entschiedener Begabung zur Nachahmung, zur Angleichung gehört sicherlich zu den Grundtrieben des Menschen, und wenn man beobachtet, wie häufig dagegen geniale Eigentümlichkeit nur lang-

sam, mühsam sich selber erkennt und den ihr ganz gemäßen Ausdruck findet, so scheint die Natur solche *gregariousness*, die Lagarde um sich herum verwünschte, als das Normale gewollt zu haben. Wie kann man die Herrschaft der Konvention, der literarischen Moden in der französischen Literatur z. B. verkennen! »*Les hommes sont animaux d'imitation*«, sagt Faguet, und lange vor ihm hat einer von jenen Genialen, Mirabeau, an Sieyès das bitterböse Wort geschrieben: *Notre nation de singes à larynx de perroquets.*

Voßler ist, wie seine zweite, die erste ergänzende Untersuchung: »Sprache als Schöpfung und Entwickelung« zeigt, immerhin besonnener als Rossi. Es widerfährt ihm noch, von Inversion zu reden in dem Sinne der alten Stilistik, der für Rossi ein Unbegriff ist oder eben nur einen mißlungenen, »verkehrten« Ausdrucksversuch bezeichnen kann. Denn jeder gelungene Ausdruck ist als solcher gerade recht, seiner Intuition entsprechend. Mehr läßt sich eigentlich nicht von ihm sagen; er ist eben einzig. Die Behauptung freilich, daß selbst der Satz keine natürliche Einheit der Rede sei, findet sich bei Voßler wie bei Rossi. Voßler vergleicht den aus seinem Zusammenhang genommenen Satz dem vom Anatomen abgetrennten Glied des menschlichen Körpers. Aber die wenigen syntaktisch gefügten Worte, aus einem pythischen Liede Pindars herausgeschnitten: γένοι' οἷος ἐσσί bleiben doch auch für sich allein voll ästhetischen Lebens. Ein Satz ist eben, trotz Croce und Voßler und Rossi, zugleich ein Ganzes und Teil eines größeren Ganzen, nicht dem abgetrennten Glied eines tierischen, sondern etwa dem Mitglied eines parlamentarischen Körpers vergleichbar. Daß er in und mit seinem größeren Zusammenhang oft (streng genommen natürlich immer) eine veränderte, auch wohl eine tiefere Bedeutung erhält, hat er gleichfalls mit dem Parlamentsmitgliede gemein.

Wenn man Rossis Behauptungen also nicht selten einschränken muß — er ging wie Voßler einst selber mit den Positivisten und zeigt jetzt die Heftigkeit der sich enttäuscht Fühlenden — so bleibt er doch immer anregend. Er macht z. B. auch eine anziehende Probe seiner Stilistik an einem Stück »*Principe*«, ein Unternehmen, das freilich an sich schon dem widerspricht, was er kurz zuvor über »abgerissene Teile« eines Ausdrucksganzen gesagt hat. Das Stück ist im Sinne seiner Ästhetik nur in und mit dem ganzen *Principe* zu betrachten und zu verstehen.

Berlin.

Max Cornicelius.

Antonio Fusco, *La Filosofia dell' arte in Gustavo Flaubert.* Messina, Paolo Trincheba, 1907. 12°. 176 S.

Das Büchlein besteht fast zu drei Vierteln aus Zitaten. So tut Flaubert selbst seine Auffassung dar, und Fusco sagt dann noch einmal das Gleiche, nur auf Italienisch. Die Zitate sind geschickt ausgewählt und folgerichtig miteinander verbunden. Da die Aufgabe dieser Besprechung nicht darin liegen kann, Flauberts Kunstverständnis zu prüfen, so ist nur noch hinzuzufügen, daß die fleißige und gründliche Arbeit Fuscos doch wohl zwei Bedenken ausgesetzt ist: sie leidet erstens an der beinahe — scheint es — unvermeidlichen Überschätzung des behandelten Künstlers, und sie schadet sich selber durch den Versuch, Flauberts Prinzipien durchzuführen. Der Stil ist im übrigen meines Erachtens gut, obgleich hie und da gesucht; die Widmung ist in ihrer zweiten Hälfte sicher geschmacklos.

Heidenheim.

Alfred Meebold.

C. R. Hennig, Einführung in das Wesen der Musik. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 119.) IV u. 122 S. kl.-8. Leipzig 1906. B. G. Teubner.

Der Titel ist nicht sehr glücklich gewählt, zumal Verf. nirgends — wenigstens nicht *explicite* — sagt, was er unter dem »Wesen« der Musik versteht. Es handelt sich um eine Art Abriß der Musikästhetik. An die Spitze seiner Erörterungen stellt Verf. folgende »ästhetisch-philosophischen Grundbegriffe und Grundsätze«:

»Idee ist die ,Vorstellung dessen, was sein soll, ob es auch niemals ist'. Oder: ,Eine Idee ist ein in seiner Vollkommenheit gedachter Begriff'. Nur diejenigen Begriffe sind wert, zu Ideen erhoben zu werden, welche zu dem geistigen Leben des Menschen als eines Vernunftsmenschen in Beziehung stehen. Die Idee eines Dinges ist für den Menschen unergründbar. Jedoch vermag er, sich von jeder Idee ein geistiges Abbild vorzustellen.

Ein Ideal ist das geistige Abbild einer Idee. — Zur gleichen Idee können unzählige Ideale als zugehörig gedacht werden. Geschlecht, Lebensalter, Temperament, Charakter, das Aufgehen im Volksbewußtsein des Heimatlandes u. s. w. — alles dies ermöglicht dem einzelnen Menschen, sich Ideale von allen gewonnenen Begriffen vorzustellen. Jedes solches [1]) Ideal ist für ihn das schlechthin Vollkommene, dasjenige, in dem Inhalt und Form (die Einheit der nicht auszudenkenden Idee mit dem nach ihr geformten Ideal) ineinander aufgehen.

Ein Kunstwerk ist das der Wirklichkeit übertragene Abbild eines Ideals, das ...«

Doch genug. Ich habe diese Sätze nur deshalb abgeschrieben, weil sie die Grundsätze der Abhandlung bilden, weil das Buch zu einer »Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen« gehört, weil Hanslick Mangel an Logik vorgeworfen wird (S. 104), weil »der psychologischen Ästhetik, welche von dem Begriff ,Idee' und ,Ideal' nichts wissen will, die Pforten, die den Weg zur Vervollkommnung des Menschengeschlechtes öffnen, geschlossen sind,« und endlich, weil der Verf. mit Kretzschmar hofft, daß »in einer ... baldigen Zukunft ... unter den Musikern nur die auch philosophisch gebildeten Köpfe sich über Wesen und Gesetze der Tonkunst vernehmen lassen.«

Um den Sinn der zitierten Sätze habe ich mich lange, aber leider ohne Erfolg, bemüht [2]). Man kann wohl erraten, daß die Lehren großer Metaphysiker (unter anderen Schopenhauers) als Vorlage gedient haben. Verständlicher sind sie durch die Umschreibung nicht geworden, gemeinverständlich gewiß nicht.

---

[1]) Nicht vereinzelt! Vgl. u. a. S. 103: »von jeglicher ... übermittelter Bezugnahme«, »trotz des nur Vorhandenseins«, S. 102: »gemäß des Ausdrucksvermögens«, S. 104: »ihre teilweise Berechtigung«, »eine ... Bedeutung, die den Hörer mitahnend gefangen nimmt.«

[2]) Es ergeben sich, rein logisch, folgende Schlüsse:

Kunstwerk ist das der Wirklichkeit übertragene Abbild eines geistigen Abbilds eines in seiner Vollkommenheit gedachten Begriffes. — Unzählige »schlechthin Vollkommene« können zu dem gleichen bestimmt Vollkommenen als zugehörig gedacht werden. — Ideal ist die Einheit seiner selbst mit der Idee, nach der es geformt ist. —

Der Begriff »Unvernunft« ist wert, in seiner Vollkommenheit gedacht zu werden. Die Idee der Unvernunft ist unergründbar und nicht auszudenken.

Der Begriff »Klangschönheit« ist nicht wert, in seiner Vollkommenheit gedacht zu werden. Wer es aber doch tut und sich dann vermöge seines Geschlechts u. s. w. das zugehörige Ideal vorstellt, besitzt in diesem das geistige Abbild jener — sozusagen *per nefas* gebildeten — Idee. Das gleiche gilt vom Begriff »Magenschmerzen«.

Der Hauptteil des Buches (S. 6—92) beschäftigt sich mit musiktheoretischen Gegenständen und mag als Übersicht ganz brauchbar sein. Der letzte Abschnitt kehrt zu ästhetischen Fragen und auch zum Stil der Einleitung zurück.

Für eine Einführung enthält die Abhandlung zu viel Polemik und zu viele subjektive Werturteile. In einer wissenschaftlichen Arbeit sollten feststehende *Termini* nicht falsch gebraucht werden (wie »Axiom« S. 28, »homophon« S. 66); bei psychologischen Betrachtungen empfiehlt es sich weder, längst überwundene Standpunkte, wie die alte Vermögenlehre, zu Grunde zu legen (S. 11, 94), noch, vage Analogien für Erklärungen zu halten (u. a. S. 13 f.: »Die verschiedenen Stärkegrade eines Tones kommen durch ein größeres oder geringeres Ausweichen des elastischen Körpers aus seiner Ruhelage zu stande. Was ist das erregte Gefühlsleben anders, als ein Hin- und Herzittern, ein Aufwallen und Niedersinken seelischen Lebens?«). Endlich darf man wohl auch von einer populären Schrift fordern, daß empirische Tatsachen richtig dargestellt werden. (Die gleichschwebend temperierte Leiter entsteht aus der reinen nicht durch gleichmäßige Verstimmung der Intervalle, wie S. 88 behauptet wird.)

Der Stil (u. a. S. 113: »ein fremdes Reis im Gottesdienst«; S. 120: »er hat auf den Schultern seiner ... Vorgänger einen ihm eigentümlichen ... Musikstil herausgebildet«) — ist ja schließlich Geschmackssache.

Berlin. E. v. Hornbostel.

Wegweiser zur ästhetischen Leibeserziehung.

1. Schmidt, F. A., Möller, K., Radciwill, M., Schönheit und Gymnastik. 8° S. 224. Leipzig, Teubners Verlag, 1907.

Neues sagt uns der Band nicht, vielmehr ist er eine Wiederholung (der Aufsatz Dr. Schmidts sogar eine wortgetreue) früherer Veröffentlichungen der genannten Autoren. Da man indessen diese Dinge, bevor sie wirklich ins Volk gedrungen sind, nicht oft genug wiederholen kann, so lassen wir den alten Inhalt in der neuen Form gern gelten, wenngleich ich meine, daß noch gar manches hätte hinzugefügt werden können, ohne den Raum zu überschreiten. Auch hätten die Herausgeber es sich angelegen sein lassen sollen, an Stelle der meist wohlbekannten, immer wieder herangezogenen Illustrationsbeispiele einige mehr nach dem Leben, aus unserer Zeit, aus ihrer Schule zu bringen; diese könnten besser als Worte von der Richtigkeit der hier ausgesprochenen Lehren und ihrer praktischen Anwendbarkeit überzeugen. Sollte es nicht ein Leichtes sein, sie zu beschaffen, da Karl Möller sowohl wie Minna Radciwill vornehmlich die praktische, erzieherische Seite pflegen?

Der erste Aufsatz: »Die natürlichen Grundlagen der Erziehung des Körpers zur Schönheit« des auf diesem Gebiet vorteilhaft bekannten Bonner Arztes Dr. F. A. Schmidt behandelt die Sache vom anatomisch-physiologischen Standpunkt und greift in seinen Ausführungen weit in die vorgeschichtliche Zeit der Menschwerdung, bis zum *Pitecanthropos erectus* zurück. An wissenschaftlichen Forschungen weist er nach, daß der aufrechte Gang erst dem Menschengeschlecht die Grundform ästhetischer Entwickelung verlieh. Diese Entwickelung der Bewegungsorgane ist allerdings nicht möglich ohne die parallele der vegetativen (Lunge, Herz, Nieren u. s. w.). Mit seinem Lehrsatz: Gesundheits- und Schönheitspflege des menschlichen Körpers seien nicht voneinander zu trennen, steht er auf dem Boden aller Mitstreiter auf diesem Gebiet ohne Scheidung nach Nationen oder Zeiten. Bei der Schilderung der Durchschnittsproportionen der verschiedenen Altersstufen und ihres Wachstums, von Abnormitäten und Rückbildungserscheinungen des Alters, tritt er der landläufigen

Annahme entgegen, daß die Richtung des Wachstums eines Kindes stets eine ererbte sei, vielmehr sei der Gebrauch, die Funktion eines Organs für seine Ausbildung oder Verkümmerung verantwortlich. So kommt er zu dem Lehrsatz: Die Funktion erst formt das Organ, die Betätigung schafft den Gliedmaßen die entsprechende Gestalt. Steht man auch grundsätzlich ganz und gar auf dem Boden des Verfassers, so kann man doch einzelne seiner Lehren nicht unbedingt gelten lassen. Nach meinen Beobachtungen sind z. B. kleine zarte Hände durchaus nicht immer (worauf er mit so besonderem Nachdruck hinweist) »das Ergebnis einer durch müßiges, unnützes Dasein erzeugten Überfeinerung und Muskelschwäche«, und wenn er »die lange schmale Form der Hand charakteristisch für die Hand des Affen« findet, so scheint mir eine derartige Abfertigung recht billig. Meine Erfahrungen haben mich eines anderen belehrt: mir sind vielfach Frauen begegnet, die ihre Hände von frühester Jugend an durch körperliche Betätigung stark in Anspruch nehmen mußten, die aus einem schwer arbeitenden Milieu heraus geboren waren, und die dennoch recht zarte, feine, schlanke Hände ihr eigen nannten. Meine Überzeugung geht dahin, daß Seele und Geist, wie auf den ganzen Körper, auch bedeutenden Einfluß auf die Bildung der Handform haben, ja, mir bietet diese das Mittel zum Rückschluß auf jene beiden. Daß »die körperlichen Bewegungen stets mitbestimmend für die schöne, harmonische Entwickelung des Menschen, und daß Spiele im Freien, im Sinne unserer alten deutschen Turn- und Kampfspiele, die besten Hilfsmittel dafür seien«, wird heut wohl rückhaltlos von allen Unterrichteten zugegeben.

Wie diese Erkenntnis erziehlich verwertet werden kann und mit der Ästhetik in Einklang zu bringen sei, versucht Karl Möller mit seinem Beitrag: »Kunst und Leibesübung im erziehlichen Zusammenwirken« darzustellen. Mit den Grundzügen seiner Anschauungen machte uns der Verfasser auf dem dritten Kunsterziehungstage in Hamburg 1905 bekannt. Möller tritt mit Nachdruck und Kraft, wie sie unbedingte Überzeugung verleiht, für eine Körperschulung im antiken Sinne ein, wünscht dem nackten Körper zu seinem eingeborenen Rechte zu verhelfen und beim Turnunterricht die Ästhetik zur Grundlage zu nehmen. Dem schwedischen Turnen für Mädchen an deutschen Schulen Eingang zu verschaffen, bemüht er sich seit Jahren, wenngleich er jetzt nicht mehr, wie er, wenn ich mich nicht irre, früher tat, es als unbedingten Ersatz an Stelle des deutschen Turnens begehrt. Möller ist in der Fachliteratur außerordentlich belesen, er bekämpft seine Feinde energisch und gründlich, besonders Spieß, »der vielgerühmte Turnmethodiker«, hat es ihm angetan. Aber auch er ist nicht frei von Heroenkultus. Seine Forderung: »Wir brauchen Lehrer, die den menschlichen Körper so kennen, daß sie, vor eine ganz unbekannte Schülerschar gestellt, nach wenigen Minuten wissen, was sie zunächst Richtiges und Dienliches mit diesen Schülern anfangen sollen; wir brauchen nicht solche, die sich im ängstlichen Anlehnen an die Nummern des Lehrplanes vorwärts tasten müssen, denn auch die gewissenhafte Befolgung solcher Bestimmungen kann den Unterricht nicht mit dem Geiste beseelen, der der Lehrerpersönlichkeit fehlt«, kann man nicht eindringlich und oft genug wiederholen.

Was er indessen über »*Calisthenics*« sagt, so dürfte ein Mann wie Möller nicht die Sache selbst mit dem »von Amerika importierten neuesten Reklameartikel«, wie er es nennt, verwechseln. Wenn er die *Calisthenics* als »undeutsche Sache« abtun möchte, so könnte man ihm entgegenhalten, daß seine Anregungen nach antiken Vorbildern doch auch nicht in deutschem Wesen wurzeln. Kalisthenische Übungen dürfen eben nicht eingepaukt werden; kalisthenische Übungen sind durchaus nicht »Ordnungsübungen mit Musik«, trotzdem die Mehrzahl der deutschen Turnlehrerschaft sich das einbildet und das behauptet. Fast ausnahmslos antwortete man

mir, wenn ich eine Erklärung versuchte: »Das ist ja dasselbe!« »Das machen wir ja auch!« Bisweilen schien es mir zum Verzweifeln hoffnungslos, einer besseren Einsicht Eingang verschaffen zu können. In einem kleinen Büchlein »Erziehung zur Körperschönheit« (Bard, Marquardt u. Co., Berlin) habe ich versucht, einige Hinweise zu geben, auch in Bezug auf Vorbildung einer *Calisthenics*-Lehrerin, und wie aller Erfolg bei ihren Schülerinnen von dem Geist der Unterrichtenden abhängt. Übrigens sind die auch von Herrn Möller und mit Recht gepriesenen Übungen der Duncanschule vorwiegend kalisthenische. Seine Verurteilung des gelegentlichen Einstudierens der »kunstvollen Gebilde«, »Reigen« genannt, in Turnstunden und bei festlichen Gelegenheiten teile ich durchaus, aber diese Gebilde und all die reklamehaften Anpreisungen haben eben nichts mit Kalisthenie zu tun. Noch eins: Die »Ablehnung«, die Möller den anders gerichteten Lehren Dessoirs (S. 170) widerfahren läßt, gehört, so meine ich, überhaupt nicht in diese Abhandlung. Es gibt eine Gesundheit jenseits von Leibeserziehung; tief liegen ihre Wurzeln, im tiefsten Urgrund allen Seins. Diese Gesundheit kann nur durch schweres Leiden körperlicher wie seelischer Art gewonnen werden. Meiner Auffassung nach hat der Mensch, den Dessoir zeichnet, bereits die Stufe der Körpererziehung überschritten und ist in seiner individuellen Menschheitsentwickelung schon höher aufgerückt.

M. Radciwill, Hamburg, als Lehrerin der Tanzreigen rühmlich bekannt, stellt sich mit dem dritten Beitrag »Reigen und Reigentanz« den Ausführungen Möllers zur Seite. Neue Gesichtspunkte sind nicht zu verzeichnen.

2. Jacques-Dalcroze, E., Für unsere Kleinen. Spiellieder, Tanzlieder, Gebärdenlieder. Musik, Text u. Abbildungen. Je ein Heft. 4°. Neuchatel, Verlag von Sandoz, Jobin u. Co. 1907. — Derselbe, Methode zur Entwickelung des Sinnes für Rhythmus und Tonart wie zur Ausbildung des Gehörs. 5 Abteilungen, 8. Bände. 1. Abt., I. Bd. I. Rhythmische Gymnastik. gr. 8°. 298 S. Im gleichen Verlage, 1907.

Was Deutschland suchend ersehnt, hat ein genialer Schweizer, Emile Jacques-Dalcroze (Genf) in gebrauchsfertige Form gebracht. Universell gebildet, echt musikalisch begabt und geborener Pädagoge, wird er mit seinen Darbietungen allen Anforderungen an musische Körpererziehung gerecht. Wege und Ziele weist er, Anleitung und Mittel gibt er; aber wo finden wir solche, die ihm ebenbürtig zu folgen vermögen? Nicht eher, als bis er aus seiner persönlichen Schulung hervorgegangene Lehrkräfte zu rechter Verbreitung seiner Lehren hinauszusenden vermag, werden seine Ideen die Früchte tragen, die zu erhoffen sind.

In Betreff seiner »Kinder-, Tanz-, Spiel- und Gebärdenlieder« möchte ich mir erlauben, auf meine früheren Äußerungen hinzuweisen (u. a. Tägliche Rundschau, Berlin, 17. März 1904; Kind und Kunst, Darmstadt, Februar 1905); ich könnte nur wiederholen, was ich dort ausführte, daß diese Dalcrozeschen Schöpfungen eine wertvolle Bereicherung für die Kinderstube beziehungsweise Familienerziehung bedeuten, daß sie aber nicht zu »öffentlicher Aufführung« oder gar, wie es geschah, zu »Wohltätigkeitszwecken für Kinder« eingepaukt werden dürfen. Aus dem Milieu heraus geübt und nach und nach gelernt, danach gelegentlich auf Familienfesten vorgeführt, wenn sie den Kindern in Fleisch und Blut übergegangen sind, ohne Drillsystem, organisch aus geschickter Anleitung und Selbsthinzutun erwachsen. Denkenden Müttern bietet sich hier ein reiches Feld zu eigener und ihrer Kinder Förderung, und beim Studium wird ihnen klar werden, wie Friedrich Fröbel in seinen »Mutter- und Koseliedern« ein Vorläufer Dalcrozes war, wie er sinnig die Erziehung zum Rhythmus vorbereitete. — Anders die methodische rhythmische Gymnastik Dal-

crozes. Sie fordert strenges, systematisches Lehren durch eine pädagogisch besonders befähigte Persönlichkeit. Dieser Lehrer, Mann oder Frau, muß die Gesetze des Rhythmus und der Musik ebenso beherrschen, wie die des gesamten menschlichen Organismus. Er muß in der Physik gut zu Hause sein und mit der Ästhetik auf bestem Fuße stehen und vor allen Dingen auch wissen, was er dem kindlichen Fassungsvermögen zumuten und wie weit er in seinen Forderungen an die körperliche Leistungsfähigkeit des Einzelnen gehen darf, um nicht anstatt der Freude an der Arbeit und des ersehnten Erfolges Mißmut und Abneigung heranzuzüchten. Wäre es nicht ein gar so gefährlicher Rat, könnte man einfach sagen: macht es wie Dalcroze selbst! Er beherrscht seinen Stoff, er begeistert, entzündet, reißt mit sich fort, so daß scheinbar mühelos gelingt, was andere niemals zuwege bringen. Dalcroze fordert, neben Einzelstudien mit jedem allein für bestimmte Zwecke, Klassifizierung der Schüler nach Begabung und nach Können, ein gewiß berechtigter Wunsch, wenn man bedenkt, wieviel Zeit bei jedem Klassenunterricht vergeudet wird, wieviel Kraft Begabter unausgenutzt bleibt oder auf Abwege gerät, bis die »Schwachen« notdürftig mithinken.

Und nun gar bei seinem Unterrichtsgegenstand!

Die Lust am Rhythmus ist jedem Menschen eingeboren, alles Gesunde beruht auf Rhythmus, wohin wir blicken, ist alles vom Rhythmus geleitet, begleitet, verschönt, erleichtert. Unsere Herz- und Atemtätigkeit, Gang und Bewegung ist rhythmisch gegliedert und jede Arbeit wird durch Rhythmisieren nicht nur erleichtert und gefördert, sondern zu künstlerischer, ästhetischer Art hinübergeführt. Rhythmisieren verscheucht die Langeweile, verlangsamt das Gefühl einer Ermüdung; Rhythmus fordert aber auch zu Bewegungen geradezu heraus, zwingt unwillkürlich zu motorischer Mittätigkeit. Auf diese unanfechtbare Gesetzmäßigkeit, auf die regelmäßige Wiederkehr bestimmter, gleichartiger Momente, hat E. Jacques-Dalcroze seine »Methode der rhythmischen Gymnastik« aufgebaut, »zur Entwickelung des Sinnes für musikalische Metrik und musikalischen Rhythmus, des Sinnes für die plastische Harmonie und das Gleichgewicht der Bewegungen und zur Regelung der Bewegungsgewohnheiten.« Eine etwas langatmige und schwülstige Bezeichnung, die sich durch die folgende Inhaltsangabe eigentlich erübrigt: »Diese Methode erscheint in zwei Bänden und 30 Lektionen, deren jede folgende Übungen enthält (nebst zahlreichen Illustrationen):

1. Allgemeine Übungen: a) für die Atmung, b) für das Gleichgewicht der Bewegungen, c) für die Kraft und die Geschmeidigkeit der Muskeln.
2. Rhythmische Marschübungen für die Analyse der musikalischen Zeitwerte.
3. Rhythmische Atemübungen.
4. Rhythmische Marschübungen mit begleitenden rhythmischen Armbewegungen.
5. Sogenannte »Unabhängigkeitsübungen« für die verschiedenen Gliedmaßen.
6. Übungen für die Entwickelung der spontanen Willenstätigkeit und für die Regelung der unbewußten zwecklosen Bewegungen.
7. Sogenannte »Marschunterbrechungsübungen«, welche darin unterrichten, die Zeit in Gedanken in gleichmäßige Abschnitte einzuteilen.
8. Übungen für das Abwechseln der verschiedenen Taktarten.
9. Gehörübungen (das Umsetzen vorgespielter Melodien in rhythmische Marschbewegungen).
10. Rhythmische Märsche mit Gesang und Klavierbegleitung.

Als Anhang eine Reihe Studien für Gebärden und Haltungen, welche in langsame rhythmische Bewegungen zerlegt und mit Klavierbegleitung ausgeführt werden, und ein besonderer der Gesundheitspflege und der Massage gewidmeter Artikel.

Ich habe die Inhaltsangabe wortgetreu hierher gesetzt, weil ich glaube, auf diese Weise am ehesten zum Verständnis dessen zu führen, was Dalcroze eigentlich bezweckt: »die Vervollkommnung der Kraft und der Geschmeidigkeit der Muskeln in den Proportionen von Raum und Zeit (Musik und Plastik)«. Der ganze Körper ist ihm das Mittel, den Rhythmus zu verwirklichen.

Die rhythmische Gymnastikmethode bildet den ersten Teil der vollständigen Methode Dalcrozes, deren Endziel auf umfassendste musikalische Ausbildung des Individuums gerichtet ist. Welche Ergebnisse er tatsächlich erzielt, kann erst die Erfahrung lehren, so viel aber ist sicher, daß seine rhythmische Gymnastik einen hohen erzieherischen Wert hat, im wahrhaft ästhetischen Sinne, und keineswegs etwa nur für Musikbeflissene in Frage kommt. Man möchte vielmehr wünschen, sie zur Grundlage aller bewußten Menschenerziehung, zum Gemeingut weitester Kreise machen zu können. Die Gesamtmethode Dalcrozes als Fachstudium dürfte berufen sein, uns den Idealmusiker der Zukunft zu schaffen. Von seinem musikalischen Standpunkt ausgehend (dem Wort wünscht Dalcroze den griechischen Sinn, welcher Wort und Bewegung verbindet, beigelegt) begründet er seine Methode auf folgende Elementargrundsätze:

1. Jeder Rhythmus ist Bewegung.
2. Jede Bewegung ist materiell.
3. Jede Bewegung braucht Raum und Zeit.
4. Raum und Zeit sind durch die Materie verbunden, welche sie in ewigem Rhythmus durchzieht.
5. Die Bewegungen der kleinen Kinder sind rein physisch und unbewußt.
6. Es ist die körperliche Erfahrung, welche das Bewußtsein bildet.
7. Die Vervollkommnung der physischen Mittel erzeugt die Klarheit der intellektuellen Wahrnehmung.

Dies System beruht auf Einteilung der Zeit in gleiche Teile mit Hilfe von Gliederbewegungen, nach den Regeln des körperlichen Gleichgewichts. Demzufolge wird der ganze Körper zur Tätigkeit herangezogen und zwar nach dieser methodischen Anleitung zu bewußter, gewollter Tätigkeit. Dalcrozes Erfahrung, daß die Musik Bewegung schafft und daß »schöne« Bewegungen durch musikalische Rhythmik beeinflußt werden, lehrte ihn die rhythmische Gymnastik als wertvolle Beihilfe zur Kalisthenie kennen. Das haben vor und neben ihm auch andere[1]) erkannt, aber Dalcrozes großes Verdienst ist es, seine Erfahrungen in ein lehrbares, wenngleich recht schwieriges und anspruchsvolles wissenschaftliches System gebracht zu haben. Der Geist Delsartes weht mir fast aus jedem Lehrsatze entgegen; wie weit er von ihm beeinflußt worden ist, wie weit er dies zugibt, entzieht sich meiner Kenntnis. Auch darin folgt er den Spuren dieses Größten, Tiefsinnigsten, daß er die Atemkunst in seine Lehrweise einbezieht.

3. Mensendiek, Bess. M., Körperkultur des Weibes. 8°. 187 S. u. 81 photogr. Aufnahmen. München, Bruckmanns Verlag, 1906. — Oldenbarnevelt, Jeanne van, Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Kunst und Wissenschaft. gr. 8°. 86 S. Oranienburg, Verlag von Wilh.

---

[1]) D. geht von der Musik aus; der »geschmähte« Spieß, der als erster die »Freiübungen« zum Lehrsystem schuf, zog Takt, Rhythmus, Musik, Gesang dazu heran. Nur daß man auch ihn falsch verstand oder einfach »nachmachte«, richtete Unheil und Verwirrung an.

Möller, 1907. — Zepler, Marg. N., Menschenkultur. 8°. 94 S. Berlin, Modern-pädagogischer u. psychologischer Verlag, 1907.

Ebenfalls von Delsarteschen Lehren wesentlich beeinflußt, wenngleich bei mancher äußerlichen Gleichartigkeit von anderem Ausgangspunkt und in anderer Weise, sind die Anweisungen, die Bess. M. Mensendiek in der »Körperkultur des Weibes« gibt. Ein an sich vortreffliches Buch, trotzdem ich weder alles unterschreiben, noch manches unwidersprochen lassen möchte. Es ist mehr zum nachdenklichen Einzelstudium als für allgemeine Verwendbarkeit geeignet; die beigegebenen praktischen Anweisungen sind höchst wertvoll, aber nur für diejenigen ausführbar, die sich der guten Sache völlig hingeben. Diejenigen jedoch, die sich dazu aufschwingen, werden sicherlich direkt oder indirekt einer erhöhten Auffassung von der Notwendigkeit bewußter Körperkultur die Wege weisen helfen.

Grundlegend für eine solche ist, so betonen Dalcroze wie Mensendiek und mit ihnen alle, die ernst zu nehmen sind, die Wichtigkeit einer richtig betriebenen Atemgymnastik. Aus dem Büchlein »Die Atmungskunst des Menschen«, das zwar nicht im besten Deutsch (es rührt von einer Holländerin her), und nicht rein sachlich, aber mit Ursprünglichkeit und Herzenswärme geschrieben ist, können alle, die sich mit Atemgymnastik in Kürze vertraut machen wollen, viel Gutes lernen. Als Vorstudie Dalcrozescher Prinzipien kann die kleine Schrift, die sich nicht auf die Gymnastik der Atmungsorgane beschränkt, vielmehr die des ganzen Körpers als dazu gehörig auffaßt und dankbar auf verwandte vorbildliche Lehrmethoden hinweist, warm empfohlen werden. Ein zerlegbares anatomisch-physiologisches Modell unterstützt eingehendes Selbststudium.

Woher sollen uns aber, bei den durch all solche Hinweise mehr und mehr erkannten Forderungen, bei der durch wachsende Verbreitung solcher Schriften zunehmenden Nachfrage die begehrten Lehrer, Männer und Frauen, kommen? Wie könnten sich die neuen Anschauungen an die alten Betriebe anschließen oder gar in sie einreihen lassen? Wie kann man die gewonnene Erkenntnis fruchtbar machen?

Für die Frauen habe ich in einer kleinen Schrift: »Menschenkultur« versucht, einige bescheidene Hinweise zu geben, wie gymnastische Ausbildung mehr zum Mittelpunkt aller Erziehung gemacht werden, wie sie zweckmäßig allen Klassen zu gute kommen und wie die gebildete Frau eine erhabene ureigene Lebensaufgabe in der Betätigung nach dieser Richtung hin finden könnte.

Berlin, Pfingsten 1907.

Margarete N. Zepler.



